

عدد ٦٩٩٨٩

رقم ٦٩٩٨٩

تاريخ ٢٧/٣/٨٩

# فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد  
الثالث عشر  
العدد الأول

ربيع ١٩٩١

مركز تقيت كميونير علوم إرسدي

## الفصل في اللغة والبيان

( الجزء الثاني )



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



**رئيس مجلس الإدارة: مهدي سرهان**

**رئيس التحرير: جابر منصور**

**نائب رئيس التحرير: هادي وصفي**

**الإخراج الفني: سعيد المسيري**

**مدير التحرير: حسين حمودة**

**التحرير: هازم شماسة**

**ناظرة فني: نديم**

**محررة: أمال صلاح**

**صالح راشد**

مركز تحقيق وتطوير علوم إلكترونية

**• الأسماء في البلاد العربية :**

الكويت ١,٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - مصر ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٦٦ بيرة - العراق ٢ دينار  
لبنان ٢٦٦٧ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠ فلس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٢٦٦  
مست - تونس ٤٥٢٣ مليم - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار -

**• الاشتراكات من الداخل**

من سنة ( أربعة أعداد ) ٦٦٦ قرش + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً . ترسل الاشتراكات بحوالا برقية حكومية .

**• الاشتراكات من الخارج :**

من سنة ( أربعة أعداد ) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . محال إليها مصاريف البريد ( البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولاراً ) ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً ) .

**• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :**

مجلة : فصول : الهيئة المصرية العامة للكتاب - خارج الكويت: النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

**• الإعلانات : ينشئ عليها مع إشارة المجلة أو صفحتها للمعلنين .**

# الف ليلة وليلة



هذا العدد

مهدي إلى سهر القلماوي  
رائدة دراسات ألف ليلة وليلة



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



# الفاصلة ليلة وليلة

( الجزء الثاني )

• في هذا العدد :

## • مفتتح

٧	رئيس التحرير
١٠	فاروق خورشيد
٢٠	محسن جاسم الموسوي
٤٧	سيلفا بالل
٦٠	حازم شحاتة
٧٧	ساندرا ناداف
٩٤	جمال الدين بن شيخ
١١٥	منى مؤنس
١٢٢	أندراش هاموري
١٣٢	مصطفى الكيلاني
١٣٩	محمد بدوي
١٧٢	عبد الفتاح كيليطو
١٧٨	إليوت كولا
١٩٧	ديفيد بينولت
٢٢١	حسن طلب
٢٣٩	أميمة أبو بكر
٢٥١	محمد رجب النجار

- الليالي والحضارة الإسلامية
- صيغ الكلام وأوجه الكتابة في الليالي
- تواليد السرد في ألف ليلة
- فعل الحكى في الليالي
- الزمن السحري وحركة التكرار
- ألف ليلة أو الكلمة الحبيسة
- حكاية الملك قمر الزمان
- موسيقى الأخلاق
- المرأة / الحكاية في الحمال والبنات
- الراعي والحملان
- الكتاب الغريب
- الشغل الشعبي للسندباد
- مباحج الخلافة
- إيزيس خلف قناع شهرزاد
- المسح في حكايات ألف ليلة وليلة
- قصص الحب في الليالي

العدد  
الثالث عشر  
العدد الأول  
ربيع ١٩٩١



# الفن والفنانون

( الجزء الثاني )

- علماء الدين في مجمع الليالي
- محاكمة ألف ليلة وليلة

٢٦٩ مصطفى عبد الغنى  
٢٨١ محمد حسام لطفى

## • متابعات

- جولة في نقد ألف ليلة الجديد
- دراسة سيمائية لحمال بغداد

٢٩١ فريال جبورى غزول  
٣٠٢ عادل بدر

## • تحية وداع

- عبدالفتاح الجمل : قيمته الثقافية وإنجازاته الإبداعية

٣١١ صبرى حافظ



# مفتتح

أول ما يصافح عين القارئ لأطروحة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة - بعد المقدمة التى كتبها أستاذها طه حسين - هو الكتاب الأول من الأطروحة، وعنوانه «ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب». والكتاب دراسة ضافية، تبذل جهداً فى الحصر والاستقصاء، فى حدود وقتها (وقد نوقشت الأطروحة فى يونيو ١٩٤١) لعرض وتقديم نسخ ألف ليلة المطبوعة والمترجمة ما بين كلكتا وبرسלו والقاهرة وبيروت وباريس واسطنبول، ويعرض الكتاب لترجمة أنطوان جالان الشهيرة بإضافاتها، وطبعاتها المتعددة، والترجمة عنها إلى الإنجليزية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والهولندية والدانماركية والألمانية والسويدية والروسية والبولندية والهنجارية. وقد أدى نجاح هذه الترجمات التابعة إلى ترجمات مباشرة أخرى، كما فعل لئون هامر وفيل وهانج وليمان فى الألمانية، وهنرى تورنر وإدوارد لين وجون بين فى الإنجليزية. وإلى جانب الترجمة، يقرأ القارئ فى هذا الكتاب، عن دراسات العلماء الألمان والإنجليز والفرنسيين والدانماركيين والأمريكيين عن أصل «الليالى» والكيفية التى تركبت بها ومنها. ويقرأ القارئ بعد ذلك عن أبحاث أخرى للموضوعات والقيمات والوظائف. وهناك الدراسات المقارنة التى تصل بين الشعوب والأجناس، ودراسات الموازنة التى تقارن بين ألف ليلة وغيرها من أنواع الأدب العربى وأشكاله. وينتقل الكتاب إلى الحديث عن أثر «ألف ليلة» فى الآداب العالمية والبيئات الأدبية المختلفة، ونشهد طيفاً بهيج الألوان من أشكال التأثير الفارسية والتركية والفرنسية والإنجليزية، وننتقل ما بين فنون الكلمة وفنون اللون والنغمة والحركة.

وبعد أن يفرغ القارئ من هذا الكتاب الأول من أطروحة سهير القلماوى، يثور السؤال فى رأسه. ويولد السؤال المشار عشرات من الأسئلة التى لا تكف عن طلب الأجوبة. ومن المؤكد أن هذه الأسئلة كانت أحد الدوافع لما رأيته من تطورات مذهلة فى دراسة ألف ليلة وليلة، بعد أن كتبت سهير القلماوى ما كتبت فى أطروحتها التى ناقشتها فى عام ١٩٤١. لقد اتسعت الدائرة الجغرافية للدارسين فى الشرق والغرب، واتسعت الدائرة المنهجية لدراسة المصادر والأصول وأشكال التأثير والتأثير. وتحولت ألف ليلة وليلة، مع مرور الوقت والتغير المتدافع للمناهج والإجراءات، إلى مرآة ينعكس عليها التعدد، ونعكس فى لغة الاختلاف. وما كان يشار إليه فى سطر واحد،

أحياناً، في أطروحة سهر القلماوى، أصبح موضوعاً لأطروحة دكتوراه. وما كانت تعبر عليه سهر القلماوى عبوراً سريعاً. أصبح منطقة جذب للكثير من الأعين الفاحصة في الشرق والغرب. وبعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غريباً حديثاً، بدأ أنطوان جالان الذى عمل سفيراً في اسطنبول، وقضى حياته يقتنص التحف الشرقية، إلى أن عثر على ألف ليلة وليلة، وتعرف حكاياتها شفاة على لسان أحد المارونيين من حلب، أقول بعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غريباً حديثاً، بوصفها طرفة شرقية، تحولت إلى فضاء لا نهائى متعدد الأبعاد، يستوعب كل الجنسيات، ابتداءً من أصل المولد وانتهاءً بروافد التأثير، ويجذب إليه أنظار المترجمين والدارسين والقراء من الباحثين عن المتعة الأدبية في كل لغات العالم.

ولكن ما السر في ذلك كله؟ ليس سحر الشرق وحده، ليس عالم المحرمات، ليست الدهاليز المخيفة الجذابة التى يفتحها الحكى للخيال، ليس الجنس الذى يجتذب المحرومين كما يجتذب النار الفراشات، ليست التحولات والغرائب والعجائب، ليست حكايات الحيوان أو السحر، إن كل ذلك موجود، ومثير، يفتن القلوب والعقول. لكن ما يمكن وراءه أعمق من ذلك كله. إنها رمزية المعرفة وسحرها. المعرفة التى تتحول بها شهرزاد إلى نمط من الأنماط العتيقة المجددة لحضورها، والتى تتحول شخصيات كثيرة فى الليالى إلى تجليات لها. ما الذى فعلته شهرزاد؟ مارست سحر الحكى، واكترفت فعل القصة. لكن حكى ماذا؟ والقصة عن أى شئ؟ إنها الصورة الأنثوية ليديا الحكيم، فى كيلة ودمنة، بيديا الذى نقل، بالمعرفة، دبلليم السلطان الطاغية من مستوى الضرورة الحيوانى إلى أفق الحرية الإنسانى. بيديا وشهرزاد صانعا معرفة، يقودان من يقترب منهما إلى قارات مجهولة من المعرفة اللامحدودة. وكما تنتقل الرحلة معهما عبر صوى التمثيلات والكناهات والاستعارات والمجازات التى تسمى حكايات، ونرى من صنوف البشر والحيوان ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ونشهد من المغزى والمعنى ما يستحق أن يكتب على أمانى البصر ليكون عبدة لمن اعتبر ومن لم يعتبر، يتحول القارئ المضمن والمروى عليه، فى دنيا الليالى، وينتقل من حال اللا معرفة إلى المعرفة، من الوعى التجريبي الفج إلى الوعى الممكن الواحد، من خشونة الحس وحوشية الرغبات إلى رهاقة الشعور وشفاة النزعات.

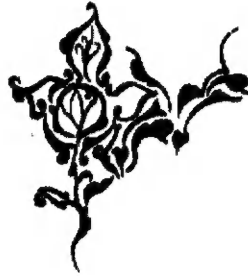
تحدثنا ملحمة جلجامش عن أنكيبدو الذى كان يهيم فى البرية، مع الوحش والحيوان، كأنه أحد الوحوش البرية، إلى أن تأتى إليه شمعة الساحرة، تقتنصه بروحها وجسدها، فيتغير أنكيبدو، يفارق صورته البرية، ويتحول عن حضوره الوحشى، ويصير أكثر صمتاً لأنه صار أكثر معرفة.

ذلك هو ما فعلته شهرزاد بشهربار، أخرجته من صورته الحيوانية إلى حضوره الإنسانى. أداتها فى ذلك أنها قرأت ودرت، وحفظت أسرار المعرفة، واستوعبت خزائن العلوم، فاستطاعت أن تفعل فى شهربار ما فعلته شمعة فى أنكيبدو بأكثر من معنى. ولكنها عندما فعلت ذلك لم تكن أعرابية الأصل، أو هندية، أو فارسية، بل كانت نموذجاً عتيقاً للإنسان الخالق، حامل الأسرار، سارق النار، رسول المعرفة والحكمة الذى يمس بعصاه كل من يحتاج إليه. ولأن شهرزاد واحدة من النماذج الإنسانية العتيقة، فهى تحتل الرغبة الإنسانية فى المعرفة، وتنطوى على شوقها اللاهب فى التعرف، والمزيد من التعرف. ولذلك، تحولت شهرزاد، منذ أن ولدها الخيال الإنسانى، إلى رمز متعدد الأبعاد، كأنها جبل المغناطيس الذى يجذب إليه كل من يقع فى مجاله، ويقترب من دائرته، ولكن شهرزاد لا تحطم من يقترب منها، كما يفعل جبل المغناطيس، إنها تستوعبه ليضيف إليها. وتحتويه ليسهم فى وجودها.

هكذا، صارت شهرزاد طبقات وطبقات من الدلالات الإنسانية، وصارت ألف ليلة وليلة قطاعات وقطاعات من الخبرة الإنسانية. وتراكمت الطبقات والقطاعات في تركيب فريد، يشد الجميع لأنه من صنع الجميع. هكذا، تخلق سحر الحكايات التي تجذب كل البشر لأنها تنطوي على حلم كل البشر في اكتشاف المجهول، في أن نعرف أكثر مما نعرف، وأن نرثل ولا نفهم، أن نتحول ولا نثبت، أن نتجدد ولا نحمد، أن ندرك أهمية المعرفة التي لا تكف عن التولد، والإبداع الذي لا يكف عن التطلع إلى أفق ليس له حد أو مدى.

وكما خزن ملوك ألف ليلة وليلة وأثرهاؤها المعرفة في خزائن الحديد ليصونوها، وليحتفظوا بها كما يحتفظ الإنسان بأثمن ما لديه، خزنت الذاكرة الإبداعية الإنسانية حكايات ألف ليلة، وظلت تضيف إليها، وبالقدر نفسه، ظلت ألف ليلة تضيف إلى البشرية، وتعد من يتطلع إليها بمزيد من المعرفة، ومزيد من الفهم، ومزيد من الدراية. وذلك وجه من أوجه الليالي، يستحق المزيد من الكشف عن المزيد من أسرارها.

رئيس التحرير



# الليالي والحضارة الإسلامية

## مناقشة ورؤية

ناروق خورشيد \*

والحقيقة أن الملاحظات التي يتحدث عنها الناشر، والتي ملأت الكتاب، هي تعليقات مطولة تتناول بعض الظواهر الاجتماعية التي دلت عليها قصص الكتاب والتي تعكس واقعاً اجتماعياً عاشته البلاد الإسلامية في فترات زمنية بذاتها. وهو ينهى الترجمة بفصل طويل عن الأدب العربي، وعن المعلومات التي ظهرت عن (الليالي) من خلال دراسات المستشرقين الذين اهتموا بالكتاب قبله، والمترجمين الذين تصدوا لتقديم الكتاب إلى اللغات الأوروبية المتعددة. فالواقع أن هذه الحكايات عرفت طريقها إلى الدراسات الفولكلورية والأدبية منذ عام ١٧٠٤م حين بدأ «أنطوان جالان» في نشر ترجمته الفرنسية لـ (ألف ليلة وليلة) على أجزاء تحافظها الأيدي في باريس فور طبعها حتى انتهى منها عام ١٧١٧م. فمئذ ظهرت هذه الترجمة الفرنسية في أوروبا، والترجمات تتوالى إلى كل اللغات الأوروبية، والناشرون يقبلون على نشر هذه الترجمات التي أعيد طبعها أكثر من مرة، لما كانت تلاقى من نجاح شعبي كبير في كل لغة نقلت إليها.

كتب الناشر «ليونارد. من سمترز» في مقدمة الطبعة التي قام بنشرها بالإنجليزية لـ (ألف ليلة وليلة) عام ١٨٨٥:

«في معالجتى لفصول كاملة من النص مع مراعاة العديد من ملاحظات المترجم الأنثروبولوجية، رسخ في ذهني أن هذا الكتاب ليس فقط كتاباً كلاسيكياً، بل هو كتاب علمي وأنثروبولوجي أيضاً. وأنه لابد أن يحظى باهتمام أكبر من الاهتمام الذي تحظى به مجرد قصة تقرأ للمتعة».

والترجمة التي يتحدث عنها الناشر هي ترجمة الكابتن سير «بورتون» التي تعد أضخم ترجمة ظهرت في الغرب برغم العدد الكبير من التراجم التي ظهرت لـ (ألف ليلة وليلة)، فالترجمة في عشرة أجزاء يليها ملحق في سبعة أجزاء أخرى.

\* رائد من رواد الدراسات الشعبية.

يقصد ترجمة جالان عام ١٧٠٤م - حتى ذهب يفترض مختلف الفروض حول هذه القصص، وأخذ يشكك القراء في عبقرية العربي وغماله الخصب.. وهذا ليس يستبعد على الغربيين، فقد كانوا في ذلك العصر خاصة يحملون كل ضغينة وحقد للعنصر السامى. وكانوا يهاجمونه بمختلف الوسائل.. وشق عليهم أن تكون هذه الثروة القصصية في اللغة العربية، ثمرة من ثمار الحضارة الإسلامية..»

والدراسات المديدة التي قام بها المستشرقون وعرضتها سهير القلماوى في كتابها القيم (ألف ليلة وليلة) الذي نالت عليه إجازة الدكتوراه، تؤيد هذا الاتجاه وتثبت بما لا يدع مجالاً للشك، ويقول فؤاد حسنين:

«اتجه بعض علماء السنسكريتية من الأوروبيين في ذلك الوقت إلى القول بأن (ألف ليلة وليلة) ترجمة لقصص هندية. والهنود (آريون) فهذه الثروة إذن آرية. وكان على رأس هذه الجماعة من العلماء (شلجل) و(جولدسيهر). ثم ظهرت جماعة أخرى من الأوروبيين أيضاً ومن المهتمين بالدراسة الهندية أمثال (فيهر) و(جرى) و(شرنيتسيه)، وانضم إليهم بعض علماء اللغات السامية أمثال (ملر) و(ادستوب) و(ليتمان) وقرروا رأياً وسطاً وهو أن هذه القصص عربية فارسية أو بتعبير آخر سامية آرية..»

والواقع أن أمانة المؤرخين العرب هي السبب الأصلي الذي استند إليه المستشرقون في محاولة إخراج (ألف ليلة وليلة) من الموروث الإسلامى إلى موروثات الشعوب الأخرى التي ترتبط بسبب أو بآخر

ومع هذا النجاح الذى لاقتنه (ألف ليلة وليلة) باعتبارها عملاً قصصياً شعبياً عالمياً يجد صداه المدوى في الشرق والغرب على السواء، بدأت تصدر الدراسات والتحقيقات العلمية التي تناوله، وبدأت محاولات الوصول إلى أقدم المخطوطات لتعرف الأصول الأولى للكتاب، كما بدأ البحث عن المصادر الحقيقية للقصص الكثيرة مختلفة المنهج والاتجاه في داخل الكتاب، وبرزت إلى جوار اسم «جالان» أسماء «جوتيه» و«برسفال» و«دراكولا»، مترجمين ومعتبين على (ألف ليلة وليلة) في نصها الفرنسى. كما برزت أسماء «فون» و«جرينه» و«ليتمان» في الألمانية. و«ليتمان» هو صاحب الترجمة الألمانية الأمانة التي لم تعتمد على نسخة «جالان» الفرنسية، وإنما اعتمدت على أصل عربى مطبوع في كلكتا.

أما في الإنجليزية، فتبرز أسماء «سكوت» و«كونز» و«لين» و«جون بين»، ثم أخيراً «بورتون» الذى أشرنا إلى ترجمته. والواقع أن وقوفنا عند هذه الترجمة بالذات كان لما ساقه المترجم من تبرير للتعليقات الأنثروبولوجية الكثيرة التى ملأ بها ترجمته، إذ بررها بأن الإنجليز فى أمس الحاجة إلى معرفة الشرق فى حياته الاجتماعية لتسهيل عليهم مهمتهم فيه. وقد كانت مهمة الإنجليز فى عام ١٨٨٥ فى الشرق، كما هو معروف، مهمة استعمارية محضة.

فالمعرفة إذن ليست لذات المعرفة. والتعليقات العلمية والأنثروبولوجية والأدبية التى شغلت حيزاً كبيراً فى هذه الطبعة الضخمة لم تكن لوجه العلم والمعرفة، وإنما كانت خدمة لأهداف استعمارية لم يخل عليها المترجم بكل الجهد والوقت والدأب الذى تتطلبه أمثال هذه الدراسة. ويقول فؤاد حسنين على ص ١٥٥ من كتابه القيم (قصصنا الشعبى):

«هناك نفر من العلماء الأجانب ما كاد يطلق على الترجمة التى نشرها (أنطوان جلن) -

ابن النديم يوضح حقيقة الموقف بالنسبة إلى الكتاب وصورته الفارسية، وبالنسبة إلى ما تم حيال الكتاب فى المراحل الأولى لدخوله إلى العربية.

يقول محمد بن إسحاق النديم فى صفحة ٤٢٢ من طبعة المطبعة التجارية، فى مستهل المقالة الثامنة من الجزء الثامن من كتابه:

«أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وحمل بعض ذلك على السنة الحيوان الفرس الأول، ثم أغرق فى ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع فى أيام ملوك الساسانية.. ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء البلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه ما يشبهه.. فأول كتاب عمل فى هذا المعنى كتاب «هزارأفسانه» ومعناه الألف خرافة..»

ونص ابن النديم واضح فى مسار أدب «الخرافات» ومصادره عند العرب باعتباره أدباً متكاملأ، ألفت فيه المؤلفات ووضعت فى الخزائن، واهتم بها الملوك. فعنده أن هذا المصدر هو الفرس، وأن هذا اللون من الأدب إنما عرفته الحضارة الإسلامية بشكله الواسع المنظم الذى يجعله أدباً قائماً بذاته عن طريق دخول الفرس إلى الإسلام، وتحولهم إلى الدين الإسلامى داخلين فيه بكل موروثاتهم الحضارية القديمة، وبكل مكونات هذه الحضارة العريقة من علم وفن وأدب. فحين دخل الفرس الإسلام أصبحوا جزءاً من يتفاعل مع العرب ليكون ما يسمى بالحضارة الإسلامية. وليس عجيباً أن تتصارع المنصران على سيادة الدولة سياسياً وفكرياً وفنياً على السواء منذ اللحظات الأولى لإسلام الفرس وضمهم إلى مكونات الشعب الإسلامى الذى بدأ فيه - منذ الفتح - امتزاج الدم العربى بدماء المسلمين الجدد من أبناء

بالشعوب الأوروبية كالهند وفارس - وهما من الأسرة (الهندية - أوروبية)، أو بمعنى آخر إلى الشعوب الآرية التى تلتقى مع الشعوب الأوروبية فى النسب، فى زعم من قسموا الشعوب طبقاً لقصة نوح وأولاده الثلاثة الذين انحدرت منهم أصول شعوب الأرض فى الميثولوجيا السامية العالمية أيضاً، فقد أورد المسعودى فى الجزء الرابع من (مروج الذهب) أن كتاباً اسمه «ألف ليلة وليلة» ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور عن الفارسية. وقد عثر المستشرق «هامر» النمساوى على هذا النص فأقام الدنيا وأقعد لها عن الأصل الفارسى لـ «ألف ليلة وليلة»، وتبعه غيره من المؤرخين الدارسين، بحيث أصبح هذا الأصل مسلمة معترفاً بها لاتناقص علمياً، وإنما الذى يناقش هو مدى تأثير هذا الأصل على الصورة الحالية للكتاب، ومدى ارتباط هذا الأصل الفارسى بغيره من القصص الهندية والفارسية.

هذا كله والأصل الفارسى المشار إليه لم يعثر عليه أحد، ولم يظهر لأحد الفرس ولا عند غير الفرس من الشعوب الأخرى، وإنما الذى ظهر قصص متفرقة تتفق فى روحها العام، أو فى بعض جزئياتها الأساسية أو الفرعية مع واحدة أو أكثر من قصص «الليالى». أما «ألف ليلة وليلة» كاملة كما هى أو «هزارأفسانه» كما قال عنها المسعودى، فلم تظهر لها حتى الآن مخطوطة فارسية. بل إن المستشرق «لين» يذهب إلى أن «ألف ليلة وليلة» التى بين أيدينا، غير «ألف ليلة وليلة» أو «هزارأفسانه» التى ذكرها المسعودى.

والواقع أن نص المسعودى لا يمكن فهمه إلا إذا رجعنا إلى نص آخر فى كتاب عربى مهم آخر هو «الفهرست» لابن النديم. فقد ذكر ابن إسحاق النديم «ألف ليلة وليلة» وذكر أيضاً كتاب «هزار أفسانه». وقد انتبه المستشرقون إلى نص ابن النديم، ولكنهم لم يفيدوا منه إلا من حيث كونه تمهيداً لنص المسعودى حول الأصل الفارسى لـ «ألف ليلة وليلة»، برغم أن نص



رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلساً فذكر فيه بالله أو حذر قومه مما أصاب من قبلهم من الأمم من نعمة الله، خلفه في مجلسه إذا قام، قال: إنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه. فهلتم إلى فأننا أحدثكم أحسن من حديثه ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثاً مني ١٩٩.

وهذا النص الذي أورده من ابن هشام يؤيده نص ذكره الهمداني في كتابه (الوشى المرقوم) يقول:

«لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلوم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب، وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأحاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها في البلاد، وكذلك من سكن الشام خبر بأخبار الروم وبنى إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وحمير فعنه أتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعاً لأنه كان في ظل الملوك السيرة».

بهذا النص يحدد الهمداني مصادر الثقافة العربية المتعددة. فالعرب لم يكونوا بمعزل عن الحياة الفكرية للشعوب التي جاورتهم، وبالتالي فإن حكايات هذه الشعوب وأخبار ملوكها وأبطالها وقصص سمارها لم تكن بعيدة الخيال عنهم. وما دام العرب قد عرفوا قصص رستم واسبنديار، فهم قد عرفوا الأساطير الفارسية القديمة، وكذلك موروثهم من حكايات وقصص. وليس من سبب يدعو إلى أن تتأخر معرفتهم بـ (ألف ليلة وليلة) أو (هزار أفسانه) - إذا كان الاسمان يطلقان على

الشعوب الأخرى، فتصبح قضية الشعوبية من أخطر القضايا التي واجهت الأمة الإسلامية وهي في مرحلة هضم مكوناتها لخلق البنيان الواحد. وليس عجباً أن تصبح قضية «حرب وعجم» من القضايا التي واجهت الإنسان المسلم منذ مطالع التكوين الإسلامي الأول. فالعرب عرفوا الحضارة الفارسية قبل الإسلام، وأخذوا عنها وأفادوا منها وقلدوها، وحاكوا عدداً كبيراً من نتائجها الحضارية وخاصة في الميدان الاجتماعي والفني، فإذا ما جاء الإسلام اندمج الشعبان اندماجاً كلياً ليسهم كل منهما بنصيبه في بناء الصرح الجديد المشترك، وليقدموا للعالم شيئاً جديداً، هو مزيد من جهدهما مع جهود الشعوب الأخرى التي دخلت الإسلام، وكونت ما عرفه العالم باسم الحضارة الإسلامية.

إلا أن نص ابن النديم لا يعني أن العرب لم يعرفوا (ألف ليلة وليلة) أو (هزار أفسانه) قبل الإسلام، فليس هناك ما يبرر هذه المسئلة التي أخذ بها المستشرقون دون الوقوف عندها وقفة المناقش المتفحص، كما أخذ بها الدارسون العرب دون تمهل أو إمعان نظر. فالعرب أخذوا عن الفرس الكثير من ألفاظ الحضارة، ودخلت الألفاظ الفارسية ذات الاستعمال الاجتماعي والحضاري إلى لغتهم وأصبحت ألفاظاً عربية مستعملة، وإن عرف أصلها الفارسي ولم ينكر. والعرب عرفوا أيضاً قبل الإسلام، عن طريق الاحتكاك والتجارة، بل الحروب، الكثير من العادات الفارسية والأساطير الفارسية.

وهناك نص ذكره ابن هشام في الجزء الأول من (السيرة النبوية) ص ٣٠٠ من طبعة الحلبي يقول:

«وكان النضر بن الحارث من شياطين قريش ومن كان يؤذي رسول الله صلى الله عليه وسلم وينصب له العداوة، وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسبنديار، فكان إذا جلس

كتاب واحد، إلى ما بعد الإسلام. نص الهمداني، وكذلك نص ابن هشام، يرجحان معرفة العرب بقصص الفرس قبل الإسلام. أما نص ابن النديم، فهو يورد عبارة «ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه»، وهي عبارة صريحة في معرفة العرب القديمة بخرافات الفرس، وفي محاكاتهم هذا النوع من الأدب، وفي تدخلهم فيه صياغة وتهذيباً وتنسيقاً، ثم في قدرتهم على هذا النوع من التأليف... ثم تأتي عبارته التي يقول فيها: «فأول كتاب حمل في هذا المعنى: كتاب (هزارأفسانه)، لتدل على سبق المعرفة القديمة بالكتاب، وبالتالي سبق تناوله تهذيباً وتنسيقاً، وسبق التأليف في معناه، وفيما يشبهه».

ونحن نريد أن ندلل بهذا على أن ترجمة الكتاب لم تتأخر حتى عصر المنصور في القرن الثامن الميلادي كما قال «برن»، وكما لاحظت سهير القلماوي في تعليق لها على ما قاله بقولها: «ولعله يقصد عصر دخولها إلى العربية». فنحن لانوافق سهير القلماوي في تأخير معرفة العرب بـ«ألف ليلة» حتى عصر المنصور. وإنما نحن نذهب إلى أن الكتاب دخل المخطوط العربي مما نقلوه عن الآخرين، قبل هذا بزمان طويل عن ذلك جداً، وأنه عندما وصل عهد المنصور كان قد تم هضمه عربياً وإسلامياً بحيث أصبح جزءاً من التراث العربي الفكري الوجداني، وبذلك أصبح من التراث الإسلامي الحضاري. فابن النديم ينص على أنه أول كتاب عرفه العرب من كتب الأسفار والخرافات ونقلوه عن الفرس. ثم هو حين نص على أن العرب نقلته إلى اللغة العربية لم يحدد زمناً معيناً لهذا النقل. ثم إن الكتب القديمة نصت على أسماء مترجمي الكتب التي قاموا بترجمتها عن غير العربية من اللغات، فقد نص أصحاب هذه الكتب على أن ابن المقفع ترجم (كليلة ودمنة)، بل إن ابن النديم يقول في (أسماء الكتب التي ألفها الفرس) مانصه: «كتاب رستم واسبنديار ترجمة جبلة بن سالم».

أما «ألف ليلة وليلة» أو (هزارأفسانه) الذي ذكره ابن النديم أو السمعوني فلم ينص أحد منهما على اسم مترجمه. وهذا يرجع أن الكتاب كان قد ترجم قبل عصرهما بزمان طويل. ويؤيد هذا قول ابن النديم ص ٤٢٣ من (الفهرست) في وصفه كتاب (هزارأفسانه): «ويحتوي ألف ليلة على دون المائتي سمر، لأن السمر ربما حدث به عدة ليال، وقد رأيت بهتمامه دفعات، وهو في الحقيقة كتاب غث بارد الحديث». فما دام ابن إسحاق النديم قد رآه كاملاً وقرأه بل حكم عليه هذا الحكم القاسي، فلا بد أن الكتاب كان قد اكتمل في صورة من صوره، وتم فيه ماتم في غيره من كتب الأسفار، أي نقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه، وأصبح الكتاب كاملاً تتناوله الأبدى. ومع هذا، فليس أحد يعرف من صنعه، ولا من ترجمه ولا من أضاف إليه أو نمقه. إذن، فقد غدا كتاباً شعبياً متداولاً، يدخل في عداد التراث الشعبي، ويمبر عن الروح الشعبية، وتنطبق عليه قواعد كتب الفولكلور المدونة، من أنها مجهولة المؤلف شائعة النسب، ويحق عليها من حيث مستوى حكم رجال البلاغة والأدب وقواعد الكتابة قول ابن النديم «وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث».

فـ«ألف ليلة وليلة» إذن يكاد يكون الكتاب الشعبي الأول الذي جمع محفوظات الشعب العربي من الأسفار والخرافات أو من القصص. وهذه المخطوطات إما من موروثةم القديم في العصر الجاهلي، وما سبقه، وإما من كل ما نقل إليهم من مآثورات الشعوب التي عرفوها واحتكوا بها، كشعوب الهند وفارس واليونان ومصر وغيرها.

وهذا المنحنى في الإفادة من كل المآثور القصصى في بناء الأعمال القصصية الجديدة منحى مألوف ومفهوم. فالقصة موروثة إنساني يجد فيه الإنسان نفسه وتجارب وأشواقه، أي كان مؤلفها الأصلي، أو أي كان

قراءة ٩٠٠ و ١٥٠٠م - ونطمس اللغة واللون  
المهلى معالم العنصر الأجنبي للشطر الأكبر  
من مادة الكتاب طمساً فعلياً.

فالكتاب قد بدأت معرفة العرب به قبل هذا كما  
قلنا، كما أن العنصر الأجنبي امتص وتمثل، وتم  
هضمه، ولم يعد إلا مجرد إشارات لمصادره الأصلية، وما  
فى الكتاب خلق عربى إسلامى جديد امتلاً بالروح  
الثقافية الإسلامية، وأصبح تعبيراً عن الوجود الحضارى  
الإسلامى. ولكن هذا التطور الفنى والاجتماعى  
والتاريخى الطبيعى لا يرضى الأستاذ «جرونيباوم»، فهو  
يستمر فى حديثه عن الكتاب قائلاً:

«إن روح الإسلام راحت تشبع فى حكايات  
يهودية الأصل أو بوذية أو هيلينية، وحلت  
النظم الإسلامية والآداب الإسلامية والعلوم  
الإسلامية فى هدوء محل الأوضاع السابقة  
للمادة الأصلية، وأضفت على الكتاب تلك  
الوحدة فى الجو التى هى من أبرز ما تتسم به  
الحضارة الإسلامية من خصائص، والتى تمنع  
المشاهد لامتسالة من أن يلاحظ لأول وهلة  
ذلك التجميع المبرقش للعناصر غير المتجانسة  
التي تتركز منها تلك الحضارة».

وعلى الرغم مما فى عبارة «جرونيباوم» من سم  
تقطر به الكلمات والحروف، فإن الحقائق لا يمكن  
تغييرها وإنكارها، فماذا كانت تكون (ألف ليلة وليلة) إن  
لم يعمل فيها العقل العربى المبدع، والوجدان الإسلامى  
الخلاقي؟ لانهب إلا أنها كانت ستصبح شيئاً آخر غير  
(ألف ليلة)، شيئاً نعرفه قائماً فى البقايا الفولكلورية  
لبعض الشعوب التى لم تنجد من يحفظ المعنى الإنسانى  
الشامل فيها ليجعل منها نقلة حضارية واضحة، إن  
المستشرق «جرونيباوم» يجهد نفسه، فى فصل بعنوان:  
«يونان فى ألف ليلة»، ليثبت أن هناك الكثير من المؤثرات

موطن تأليفها الأصلي. ولعلها بهذا أسرع الأعمال الفنية  
ذوياناً فى ضمائر المثقفين، وأكثرها قدرة على أن تتلاءم  
فى كل بيئة جديدة تدخلها مع طبيعة هذه البيئة  
وروحها، لتغدو مبررة عنها هى، قدر ما عبرت عن بيئتها  
الأولى التى نشأت فيها.

وهذه الحقيقة أساس عمل عالم الفولكلور، فهو  
يحاول من خلال النص القائم أمامه أن يستخرج آثار  
البيئات الاجتماعية والجغرافية والتاريخية التى تظهر فى  
النص، أو التى تركت بصماتها على النص. (ألف ليلة  
وليلة) تحمل بصمات هندية وفارسية ويونانية وفرعونية  
وعربية قديمة، كما تحمل أيضاً بصمات بيئات جديدة  
تكونت بعد الإسلام فى مصر والعراق والشام، وذلك فى  
الأجزاء التى يسميها المستشرقون بالأجزاء المصرية أو  
البغدادية. فتأليف القصص اعتماداً على كل ما وصل  
القاص من مؤثرات عمل طبيعى معروف، واعتماد  
الكتاب على كل ما سبقه من تراث شئ شائع، لا يحتاج  
إلى كل هذا العناء فى محاولة نسبة الكتاب مرة إلى  
الهند، ومرة إلى فارس، ثم مرات عدة إلى غيرهما من  
الشعوب، ليتمكن لمستشرق أو لآخر أن ينزع الكتاب من  
مكانه فى الموروث الحضارى العربى، ليدخله فى موروث  
شعب آخر.

والاستدلال على بعد الزمن بمعرفة العرب (ألف  
ليلة وليلة)، الذى أقمناه على نص ابن النديم، ينفى  
ماتواضع عليه المستشرقون من اعتبار الكتاب من نتاج  
العصر العباسى، وينفى أيضاً القضية التى أقام عليها «فون  
جرونيباوم» أحكامه على (ألف ليلة وليلة) فى كتابه  
(حضارة الإسلام)، حيث يقول فى ص ٣٧٢ من  
ترجمة الأستاذ عبد العزيز جابود:

«تطورت المجموعة الضخمة من الحكايات  
والخرافات المعروفة بـ (ألف ليلة وليلة) فى  
أصقاع مختلفة من العالم الناطق بالعربية بين

الهليستية فيها. واليهود متعسف يرجع فيها الكثير من الحكايات إلى الأصل الهليستى، حيث يشارك الكتاب فيها غيره من الموروثات العالمية القديمة الأخرى، بل بلغ به الأمر إلى حد اعتبار مجرد تشابه الفكرة دليلاً على الأصل الهلينى للحكاية العربية المشابهة لها. فيقول عن «رحلات السندباد» فى ص ٣٧٨:

«إن الفكرة مهما تكن منطقية اختراعها، كان أول ظهور أدبى لها فى اللغة الإغريقية، ثم تناولها القاص الشرقى فتوسع فيها وأعطائها شكلاً غير الشكل الذى أعطاها إياه المؤلف الكلاسيكى».

والفكرة فى «السندباد» هى الرحلة إلى المجهول دائماً، والغربة من رحلة إلى رحلة. وهذه الفكرة ليست وفقاً على الإغريق، فقد سبقهم إليها المصريون القدماء، كرحلة «سنوحى» وغيرها من الرحلات التى امتلأت بها قصصهم. والواقع أن التفات الدارسين إلى الأصول الفرعونية لـ «ألف ليلة وليلة» التفات غير جاد، فلا نكاد نجد إلا «نولدكه» الذى يلتفت إلى أن قصص الشطار والسحر فيها أصول فرعونية، برغم أن نظرة سريعة إلى ما قدمه سليم حسن فى كتابه «الأدب المصرى القديم» من نماذج قصصية، تؤكد وجود تأثرات واضحة فى «ألف ليلة وليلة» بالكثير من الأفكار، بل الحوادث التى وردت فى هذه القصص. ولكن إصرار «جرونيباوم» وغيره من المستشرقين على البحث عن أصول إغريقية فى «ألف ليلة وليلة» مرجعه فى الحقيقة إلى موقف يتخذونه من الحضارة الإسلامية كلها بوجه عام، وهذا الموقف يتلخص فى عدة نقاط:

الأولى: أن الحضارة الإسلامية لم تقدم جديداً للإنسانية، بل اقتصرت على القيام بدور الناقل للحضارات القديمة دون إضافة جوهرية. هناك تغيير فى الشكل حقاً، ولكن هذا التغيير لا يعتبر إضافة حضارية بل

قد يعتبر معوقاً حضارياً. ويقول «جرونيباوم» فى تحديد واضح (ص ٤٠٥):

«اجتمعت عناصر هندية وفارسية ويهودية ويونانية وبابلية ومصرية فضلاً عن عناصر عربية أصيلة فأصبحت كلاً واحداً على أبهى أسانده مجهولين يرجع إليهم الفضل فى تلك الجزالة الهائلة التى ينطوى عليها مجموع «ألف ليلة وليلة»، وراحت اللغة العربية من حيث الظاهر والروح الإسلامى من حيث الداخل، توحد هذه الخطوط المتعددة، وتتولى حبكها فى بساط فاتن، يخطف الأبصار. وإن ألف ليلة فى تأليفها بين كل ما هو مختلف وكل ما هو متفاوت، لأشبه الأشياء بمثال مصغر للحضارة الإسلامية بوجه الإجمال».

المسألة إذن أن الجهود التى ائتمت بأنها جهود علمية مخلص، إنما هى تحاول عن طريق المنهج العلمى إنكار كل الإضافات التى قدمتها الحضارة العربية والإسلامية الشامخة للبشرية عن طريق العطاء الفنى والوجدانى الذى يعبر عن الإنسان بواسطة الكلمة. والحقيقة أن كل الحضارات تقوم على هذه العناصر المتباعدة التى ترثها عن الحضارات المنهارة التى سبقتها، والتى تأتى هى لتحل محلها فى قيادة التقدم البشرى. ولكن الحضارات الجديدة بهذا الاسم لا تقوم بالتوفيق بين هذه العناصر، وإنما تقوم بهضم هذه العناصر وتمثلها وإفرازها عطاء جديداً متميزاً، وتضيف إليها عنصر الزمن الجديد الذى هو امتداد لعمر الحضارات القديمة، كما تضيف أساساً إليها روح الإنسان الجديد الذى تمكن من قهر الحضارات القديمة التى لم تعد البشرية تحتاجها، والتى فضلت عليها بحكم عناصر الاختيار الطبيعى هذه الحضارة الجديدة الوافدة. إلا أن هذا الموقف يذكرنا بقول

«آرنولد توينبي» في كتابه «الحضارة في الميزان»، ص ٢٩ من الترجمة العربية:

«منذ قرون طويلة كان أسلافنا يرون في الإسلام خطراً مخيفاً يهددهم قبل أن يسمع الناس بالشيوعية. ففي القرن السادس عشر وهو الزمن القريب منا نسبياً، كان الإسلام يبحث في قلوب الغرب من الهوس ما تبعته الشيوعية في القرن العشرين. وهذا يرجع في جوهره إلى أسباب واحدة، ذلك أن الإسلام كان يعتبر - كالشيوعية - حركة مناهضة للغرب، وبهذه دنيئة مخالفة لديانة الغرب.. في الوقت نفسه كان الإسلام يستخدم كالشيوعية سلاحاً روحياً لا يمكن مقاومته بالأسلحة المادية».

والثانية من هذه النقاط أن الإنسان العربي في زعم «جرونيباوم» غير قادر على الإبداع. وعلى هذا، فكل ما هو إبداع من تراثه، لابد من إرجاعه إلى عناصر أخرى تنتسب إلى حضارات أقامت أجناس أكثر امتيازاً. وقد أرسى هذا الاتجاه في أذهان المستشرقين، وأقاموا دراساتهم وبحوثهم في الشعر والأدب على أساسه، وساعدتهم على هذا موقف رجال الدين المنغلقة على ذاته، والمستطع في نظرتهم إلى الأمور؛ هذا الموقف الذي طبق المعايير الأخلاقية الصارمة على الفن، فاستنكر وأنكر كل ما هو خروج على القواعد المناسبة للمعنى الخلقى الجامد الذي تصوروا أن الدين يفرضه. وهذا الموقف في الحقيقة تسبب في انهيار الحضارة الرومانية بعد دخولها المسيحية، وبعد تمكن رجال الدين من فرض سيطرتهم الكهنوتية والكنسية على الفكر والفن. ولعله أيضاً تسبب - حين بعدت الشقة الزمنية بظهور الإسلام وفهم روحه الأولى - في تحكّم أصحاب العقليات الغيبية غير الفاهمة أو القادرة على الخلق، في عصور تخلف الحضارة الإسلامية، وسيطرتهم على الفكر والفن باسم الدين.

وهذه العقلية هي التي أجازت كل ما هو مسطح من نتاج فني، وهي نفسها التي رفضت كل ما هو خلّاق وإبداعي في إنتاج الفكر والعقل الإسلاميين، فأدت لا إلى تغيير صورة الحضارة الإسلامية وحسب، بل أدت إلى أن أصبح الدين الإسلامي بهذا الشكل الذي فرضوه معوقاً حضارياً، بعد أن كان هو الدافع الحضاري الجديد والخطير الذي عرج به العرب من الجزيرة العربية، ليقموا أعظم حضارة شهدتها القرون الوسطى، واستمرت إلى مطالع ظهور الحضارة الغربية.

هذه العقلية هي التي حكمت بها المستشرقون على العقل العربي، برغم أن أصحابها ليسوا بالضرورة من العرب، بل ليسوا في الحقيقة ممثلين للعقلية الإسلامية التي امتصت ما سبقها من حضارات بصدر رحب واسع، وأضافت إليها البعد الإسلامي الروحي الذي يتحدث عنه «توينبي» في الفقرة التي نقلناها عنه. وهذه العقلية وسيادتها فترة، وسيادة أحكامها على الفن، سهلت على المستشرقين أن يرجعوا كل إشراف فني إلى غير العرب، حتى ليقول «ليتمان» عن «ألف ليلة وليلة» فيما نقلته عنه سهر القلماوي (ص ٢٣): «إن القصص التي يقل فيها السجع والشعر أصلها غير عربي على الأرجح، وإن يكن كثير من القصص الواضح أصله الهندي أو الفارسي قد حشد فيه شعر وسجع»، وهكذا يصل الأمر إلى حد الاعتماد على الصياغة في تقرير الأحكام عن هذا الكتاب العظيم، برغم أن «ليتمان» وغيره يعرفون تماماً أن الصورة التي وصلتنا من «ألف ليلة وليلة» مرت بأكثر من صياغة في أكثر من مرحلة زمنية، وأنها تمت بشكلها الحالي على الأرجح في القرن الحادي عشر، كما أن الباحثين يذهبون في استنتاجاتهم إلى أن هذه الصياغة صياغة مصرية.

وقد رسبت هذه الأحكام في أذهان الدارسين العرب أنفسهم، وأخذوها أخذ المسلمات حتى يخرج محمد غنيمي هلال «ألف ليلة» في كتابه «الأدب

المقارن) من عداد القصص العربى تماماً، فيقول فى ص ٢٢٣ من الطبعة الثالثة لهذا الكتاب:

«وقص من ألف ليلة وليلة مدينة قطعاً فى نشأتها إلى أصول هندية وفارسية كما قلنا، فهى تدخل فى عداد القصص المترجمة فى الأصل».

والحقيقة أن (ألف ليلة وليلة) تقدم من الأحكام ما هو عكس كل الأحكام التى قيلت عن العقلية العربية؛ فهى تثبت قدرة هذه العقلية على الإبداع الفنى الكامل والرائع.. كما تثبت قدرة هذه العقلية على الاقتساس وإعادة الخلق من جديد. وما قيل عن آثار للحضارات الأخرى إنما هو دليل على أن الحضارة الإسلامية إنما جاءت لتنتقل البشرية نقلة جديدة إلى أمام، فهى لم تبني من فراغ، وإنما هى احترمت عقل الإنسانية وفكرها وإبداعها، فاستغلت كل ما هو صالح من نتاجها لتضيف إليه روحها وفكرها ورسالتها الجديدة إلى البشرية. وإذا كان العالم ظل منذ ترجمة «جالان» لـ (ألف ليلة) وحتى الآن، يعيش فى أحلام الإنسان وأشواقه ومخاوفه، من خلال قصصها وخيالها وحبكتها الفنية، فإن هذا يؤكد مال هذا الكتاب من دين كبير على هذا العالم، وعلى هذه الحضارة الغربية الحديثة؛ يجب أن يعود حباً واحتراماً لأصحاب الفضل فيه؛ هؤلاء الذين أجهدوا أنفسهم فى إعادة إبداعها من جديد، وأضافوا إليها همومهم وأحلامهم فى أعمال قصصية فريدة.

إن وجود الآثار البابلية والفارسية والهندية والإغريقية والمصرية، فى هذه الموسوعة الفنية الضخمة، لا يشكل باعتراف كل الدارسين إلا جزءاً واحداً من أجزائها، أما الجزء الآخر منها فأدب قصصى جديد كل الجدة، يعبر عن مجتمعات إسلامية متأخرة إما عاشت فى بغداد وإما عاشت فى القاهرة وإما عاشت فى دمشق. وقد انتفت المستشرقون إلى هذا الجزء الأخير، ولكنه لم يحظ

باهتمامهم أو دراساتهم. وتقول سهير القلماوى عن عمل المستشرقين فى هذا الجزء، ص ٢٧:

«يذكر أوليسترب فى صدد هذا الجزء الذى لا يجدى فى درسه البحث عن مشابهاة فى الآداب القديمة إن لين قد ذكر أنه كله مصرى. ولكنه يرى كما قد رأى نولدكه من قبل أن هذه القصص تحمل ولاشك آثاراً لإخراج المصرى أو التحسينات المصرية. ولكن بغداد موطن الرشيد نواة اجتمعت حولها الأصول لكثير من هذه القصص التى مازال أثر هذا الأصل واضحاً فيها، لذلك يقسم أوليسترب الجزء الباقي إلى مجموعتين الأولى ببغدادية والثانية مصرية كما فعل نولدكه من قبل وليتمان وغيره من بعده».

وهذا موقف غريب ممن أجهدوا أنفسهم فى البحث وراء كل شخصية وكل اسم وكل حرف فى الجزء التاريخى من (الليالى). فشئ من اثنين، إما أن هذا الجزء الواقعى من (الليالى) يرتبط فنياً بالموروث المصرى والبغدادى أو الموروث الفنى العربى كله، فكان لابد من البحث المائل فيه عن الأصول الفنية الشعبية العربية هذه وتحليلها، ودراسة خصائصها والخروج منها بأحكام عن أصول القصة العربية الواقعية، وعن ملامحها الفنية؛ إذ هى بهذا، وبما أحدثته من استهواء عند المتلقين الغربيين عند ظهورها، أحد التيارات التى أثرت ولاشك فى إبداعهم القصصى الواقعى حين بدأوا يحاولون الإبداع فيه، وهذا اللون القصصى أسماه دارسو (الليالى) باسم القصة الخبرية، وهو على التخصيص - شئ غير الأخبار القائمة فى كتب التراث العربى، خاصة كتب الأدب والتاريخ، وهو بالقطع أيضاً شكل فنى جديد يلعب فيه الخيال دوراً كبيراً من ناحية، كما يحمل سمات الإنسان المعادى فى المجتمع العربى. ويرسم صوراً واضحة لاهتماماته ومخاوفه وآلامه من ناحية أخرى. وهو يرتبط

فى الحكم على الطبيعة العربية والأمة الإسلامية لأنهم جعلوا أساس حكمهم الفكرة العامة التى أخذوها من كتب الأدب العربى وكتب الدين. وهذا الأساس للحكم غير كاف، فالذى لاشك فيه أن نواحى من الصق ما تكون بهذا الموضع، موضوع الأدب الشعبى، لم تصور لا فى كتب الأدب ولا فى كتب الدين.

ولسنا نريد فى الحقيقة إلا أن نضع هذا الكتاب فى مكانه الحقيقى على قمة موروثنا من المكتبة القصصية العربية والعالمية معاً، وإلا أن نلفت إلى أنه، برغم هذه المكانة الخطيرة، فإن الدراسات الفنية والنقدية والفولكلورية العربية مازالت مقصورة فى حقه نقصيراً مخجلاً ومغيباً.

وقد آن الأوان لأن نعيد قراءة (الليالى) قراءة جديدة، على ضوء ماتوفر لنا من أعمال شعبية عربية أخرى، كالتسليم الشعبية العربية، وعلى ضوء كل ما توصلت إليه الأبحاث المعاصرة، عربية وغربية، من آراء ورؤى.

من ناحية المنهج الفنى بالحكايات المرحية (أو الفابولا) التى سادت القرون الوسطى فى أوروبا والتى يذهب دارس مثل الكزاندر كراب إلى إخراجها من الفولكلور، وإدخالها فى دنيا التأليف القصصى الفنى.

إلا أننا مازلنا نقف عند تجاهل كل الدراسات التى تناولت (الفابولا) لتشهد أنها تعتمد جميعاً إغفال هذا الأصل المسبق لها، والبارز بروزاً واضحاً فى (الليالى).

ولكن هذا الإهمال المتعمد لهذا الجزء إنما يوضح أن المستهدف من هذه الدراسات لا العلم الخالص، وإنما العلم المفروض الذى كان «بورتون» أوضح من عبر عن أهدافه فيما نقلنا عنه فى صدر هذا المقال.

وقد لفتت هذه الظاهرة المتجنبة عند كل المستشرقين سهر القلماوى لفتاً قوياً، حتى تقول فى شبه لوم فى صفحة (٢٦):

«وأرى بهذه المناسبة أن ألاحظ شيئاً على بحث كثير من المستشرقين فى هذا الميدان وهو قولهم هذه ظاهرة لا تلائم الطبيعة العربية أو الأمة الإسلامية.. وهم قد أسرفوا



# صيغ الكلام وأوجه الكتابة في الف ليلة وليلة

محسن جاسم الموسوي.

حكاياتها عن المسعودي والتتويحي والأصمعي والتوحيدي  
والشعالي مروراً بالقزويني ومعاصريهم وقراءاتهم في  
الأدب القريبية والبعيدة وثقافات شعوبها<sup>(١)</sup>.

ويمكن أن يقبل القارئ اليوم بما سبق أن أعلنه  
جسترن، وغيره من كتاب النصف الأول من القرن  
العشرين، في أنهم يرون في تلك الجواهر والكنوز  
والملذات والهلوقات التي تفيض بها الحكاية ترميزاً للحياة  
بفناها وتنوعها، كما يعرض لها الفن، ويعلى من شأنها  
بصفتها هو الآخر حضوراً ترتجى الحياة بلوغه. لكن  
الحكايات تنوع، فهي قد تلجأ إلى الشعر تجميلاً للسرد  
وتشويقاً، يتمدد فيه الرواة والمستمعون، الحكاية  
ومجالسهم، يستدعون فيه ما بالغون وما يعرفون فيبدو في  
بعضه مقحماً. لكنه في حكايات عدة أخرى ليس  
كذلك، كما في حالات المصير الممزق للإنسان وهو  
متحير إزاء تقلبات الأزمان والغلان بعدما ناله الإفلاس  
وخلت خزائنه مما كان فيها من ثروة ورثها عن أبيه أو  
بعدما تعرض له الولاة والسلاطين بالعقاب والمصادرة

تكاد (الف ليلة وليلة) بشكلها المألوف وبطبعاتها  
المعدة عن بعض المخطوطات مجتمعة، أو عن طبعة بولاق،  
أو عن الأخرى المعدة هي الأخرى عن هذه أو غيرها،  
كالطبعة السريعة والشعبية، أن تضع القارئ والدارس في  
محنة معقدة وهو يبحث عن أنماط الكتابة وأمزجتها  
فيها؛ فهل هي تلجأ إلى النثر أم إلى الشعر، إلى الكناية أو  
الاستعارة أم إلى التوصليل المباشر للكلام مرة واحدة؟  
وهل هي معنية بتقاليد كتابية محددة أو أنها تخرج عنها  
لتوجد شيئاً آخر، وسطاً خاصاً بها يختلف أيضاً عن  
الحكاية الشعبية؟ وماذا يمكن أن يكون أسلوبها أو  
أساليبها، حوارية أم اعترافية، متداخلة أو متنوعة؟ وماذا  
بشأنها متنوعة يختلط فيها العجائبي بالواقعي والغريب  
بالديوي؟ وما حجم المأخوذ عن الواقع، نادرة أو قصة  
رمزية مثلاً؟ وما أشكال التكيف فيه؟ وماذا عسانا نقول  
بشأن الدخيل عليها من أدب الآخرين، وما يرويه

\* أستاذ الأدب، كلية الآداب (منوبة)، جامعة تونس.



فالتورية والتلميح والحذف والاستدعاء كلها تخيل على مرجعية ينبغى أن يكون المستمع ملماً بها، وإلا ضاعت الفائدة وتساقت القصد. ومثل ذلك فى (ألف ليلة وليلة) حكاية عزيز وعزيرة مثلاً (الليلة ١١٢ - ١٢٠، ص ٢٣٦) (٣). فالعبارة التى تصر عزيرة على أن يعيدها عزيز على أسماح عشيقته الجديدة ابنة دليلة (الوفاء أمانة والغدر خيانة) لا معنى لها عند ابن عمها الولهان المنهكم بشهوة الجسد حتى كان يتناساها فى واحدة من اللقاءات التى عظم فيها الخطر عليه، ولولا أنه يتذكر ذلك لضاع؛ فعزيرة تعرف أنه ذنوبى وجسدى، لا يقوى على الصمود أمام الشهوات، ومن بينها شهوته للمشروب والمأكول والنوم، وكلها تعد فى مرجعيات ذلك الزمان وفضاءاته من مكونات الحياة الاعتيادية التى ينبغى أن تمتحن لدى الشخص قبل القبول به عشيقاً؛ لأن العشق يعنى فى تقاليد، باعتباره جزءاً من تلك المرجعيات، أن يتناسى العاشق كل شئ أمام الممشوق، تختفى عنده الشهوات أمام التطلع إلى اللقاء. أما غير ذلك، فينافى العرف والتقاليد. أى أن بنية الحكاية المذكورة تتشكل على مثل هذا التشاير بين المرغوب والمطلوب، القائم والمتوقع، ويظهر الشكل الخارجى للسرد فى أحداث تؤكد هذا الصراع وتتوالى فيه وتتصاعد (٤).

وتستند مثل هذه الحكاية إلى غيرها من الحكايات التى يبدو فيها الحب غريباً على من يجهل مرجعيته وفضاءاته. ولربما بدأ الرواة ساذجين وهم يعرفون بما يعرفون بهجالة، قائلين: «فلما سمع منها ذلك سقط مغشياً عليه». ومثل هذا التعبير المتكرر ليس غريباً كما نظن؛ إذ إن تكرره الذى يكاد يفرغه من مغزاه ودلالته هو استدعاء لتلك المرجعية التى كانت تتوقع من العاشقين هذه الآثار والنتائج، فالمرض والوهن والذهول والغيبوبة والموت، كلها من مزايا العشق الذى يكتفى بنفسه محمولاً ومولداً للفعل وانتهاء الحدث بالفناء؛ أى أن

والملاحقة، إذ يلجأ الرواة والحكاة إلى ما يعرفون وما يحفظون؛ ولربما لا يتطابق النص الشعرى مع المتن، لكنه - أى الحاكى - يضمنه فيه غير عابى، وخلافه ما كان يأتى تورية أو حذفاً كذلك الذى يرويه الحموى عن غيره فى (ثمرات الأوراق) عن البرمكية وهى تدعو للرشد بما يبدو ظاهراً صادقاً لكنه، كما يستكملة الرشيد لصحبه وجلسائه، ضاج بالتورية، استكماله يعنى عكسه تماماً، فكان محملاً بالإيحاء والاستدعاء (٥).

«قيل دخلت امرأة على هارون الرشيد وعنده جماعة من وجوه أصحابه فقالت: يا أمير المؤمنين أقر الله عينك وفرحك بما آتاك وأتم سعدك، لقد حكمت فقسطت، فقال لها: من تكونين أيتها المرأة؟ فقالت: من آل برمك ممن قتلت رجالهم وأخذت أموالهم وسلبت نوالهم. فقال: أما الرجال فقد مضى فيهم أمر الله ونفذ فيهم قدره وأما المال فمرود إليك ثم التفت إلى الحاضرين من أصحابه فقال: أتدرون ما قالت المرأة؟ فقال: ما نراها قالت إلا خيراً قال ما أظنكم فهمتم ذلك. أما قولها أقر الله عينك، أى أسكنها عن الحركة وإذا أسكنت العين عن الحركة عميت. وأما قولها وفرحك بما آتاك فأخذته من قوله تعالى «حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذناهم بغتة» وأما قولها وأتم الله سعدك فأخذته من قول الشاعر:

إذا تم أمر بدا نقصه    ترقب زوالاً إذا قيل تم  
وأما قولها لقد حكمت فقسطت فأخذته من قوله تعالى: «وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطباً».

وتضيف النادرة:

«فتمجروا من ذلك».

متواليات السرد تشتغل في ضوء هذه المرجعية، ويصبح حضور العشاق أو غيابهم أو ما يدل على الحالين من مكونات تحريك السرد، وكما يقول الوشاء:

«إن أول علامات الهوى على ذى الأدب  
نحول الجسم، وطول السقم، واصفرار اللون،  
وقلة النوم، ونعشوع النظر، وإدماك الفكر،  
وسرعة الدموع، وإظهار الخشوع، وكثرة  
الأنين، وإعلان الحنين، وانسكاب المبرات،  
وتتابع الزفرات».

وقال الشاعر:

للعاشقين نحول يعرفون به

في طول ماحلفوا الأحزان والأرقا

ويرى عن المأمون أنه سأل عمه إبراهيم بن المهدي  
(وكان كثير اللحم والشحم): بالله إاعم! عشقت قط؟  
قال: نعم، يا أمير المؤمنين، وأنا الساعة عاشق. قال، وأنت  
على هذه الجنة والشحم الكثير!

ويرى عن العباس بن الأحنف أن جارية ردت  
على ما يقوله بشأن الحب عارضة عليه مانال جسدها  
من الوهن بعد العشق، قائلة:

فلا حُبَ حتى يُلصقَ الجلدُ بالعشا

وتخرس، حتى لا تجيب المناديا (٥)

وحتى عندما يبدو الحكى مغيباً للفعل في السرد  
الصوفي، كما في حكاية «رغيفي الخبز» (اللبلة ٣٤٢،  
ص ٥٢٧)، مثلاً، فإن ثمة تموضعات يتخذها السرد  
داخل فضاءات مماثلة، يكثر فيها التحكى عن الإشارة. فهذا  
الزوج الغارق في اللذة متناولاً (دجاجة) شهية مع زوجته  
يطرد سائلاً يطلب الطعام، فتقلب الأزمان ويصبح هو  
في الموقف نفسه، بينما تشاء الأحداث أن تتزوج المرأة  
من شخص آخر كان يتناول معها غداء مماثل! فتعود من  
الباب باكبة، فثمة سائل يطرق الباب تعرف فيه زوجها

السابق، فيعترف جليسيا أنه ذلك السائل السابق الذي  
شاءت الإرادة الإلهية أن تضعه في هذا الموقف الآن.  
وكان رغبها الغير بظهوره في شخصين يكرمان الآخر  
الذي دفعت به الأحداث والأزمان إلى الفقر والجوع. أي  
أن الإشارة الذي يتحرك محمولاً في أفعال محجمة  
تستعين على حدودها بانقلاب الحظ، لا تؤكد دلاليها  
دون ذلك القلق الذي يلف الحكايات، الرعب إزاء الغد،  
والخوف من غدر الزمن متجسداً في الحظ والرغبة  
والسلطة.

لكن حضور هذه الإرادة يتمظهر دائماً في أقوال  
وفاعلين، وهو حضور لا يتحقق إلا عند اللزوم مؤكداً في  
سلسلة من القرائن الشخصية والاجتماعية: فزوج الصائغ  
في اللبلة (٣٩٠، ص ٥٧٢) لا يمكن أن تبادر زوجها  
بالسؤال عما فعله أو ارتكبه من خطأ لولا معرفتها بصدقه  
السابق. لكنها لن تسأله دون أن تكون هي الأخرى  
صالحة بمعايير ذلك الزمان؛ فيظهر تقابل حدثين وفاعلين  
وفاعلين، هو يقابله السقاء، هي وتقابلها الصبية الجميلة  
التي تعرض معصمها على الصائغ فينجبراً بمسك المعصم  
وهو مالم يفعله من قبل، فتكون المشيئة جراءة السقاء  
لأول مرة منذ ثلاثين عاماً في مد يده إلى معصم زوج  
الصائغ؛ فثمة (عدالة شعرية) تحققها العناية الإلهية،  
ويبدو العالم بموجبها متشاكاً متداخلاً. لكل فعل  
حسابه واعتباره ونتائجه.

ومثل هذا المبدأ، مبدأ «المصادفة» متمظهرة في  
المشيئة الإلهية، يتخذ أشكالاً مختلفة. وهو ليس مصادفة  
تأتي بها الظروف فحسب ما دامت له اعتباراته الأخرى.  
أي أنه يمكن أن يكون مجرد افتعال أدائي، أو ملء فراغ  
لا بد منه في الفعل المغيب الذي تتحرك السوالية السردية  
بموجبه. كالتعبير على شيء، لكنه ليس كذلك. كما أنه  
يختلف بين مشاهد النهر التي يمشي فيها (البطل) سائياً  
وصياً أو على آب أو على زورق فيلجأ حافية التي تستند  
الورقة. تتناول رسالة السرد فيها مشاهد النهر التي على

التي تختص... المسافات الدنيوية (الزمان والمكان) عند الضرورة. أما الإحباط، فهو المحمولات التي يختزن بها الفاعل وبشوائده. والحكاية المذكورة في الليثين (٤٣١ و٤٣٢- ص ٦٠٦)، تستجمع العجائبي والواقعي، وتبقى على (المكتوب) أو (المقدر) سرّاً، فثمة من يولد وله مصيره. ويضطر القارئ إلى القبول بذلك مادام الواقعي بتفصيلاته وتحذيراته وآلامه يحتضن الغريب والمدهش، مثلاً أولاً ثم راضياً بذلك.

والغريب أن الحكاية التي ربما تستند هي الأخرى إلى «حكاية الحسن المصري»، والكنز في بغداد التي يوردها التنوخي وعنه ابن حجة الحموي (ص ٣١٠) تحول على انحضور العجائبي المفاجئ لبلأ ومناذاته. فالمناذاة هي اللغز، فإن كان الجيب هو المعنى نجا ومعه وله الكنز، وإلا حقّ فيه القتل. أي أن الحكاية تستعين بالعجائبي مرة واحدة، بينما تلجأ النوادر إلى المناصات التي ربما وجد لها أصحاب التفسير سبباً منطقياً أو آخر يجاوز المؤلف في التوالى السببي.

في هذا السياق، يورد ابن حجة عن التنوخي ما ذكره له أبو الربيع سليمان بن داود عن رجل أكل مالاً: «قرأت ليلة في منامي كأن قاتلاً يقول لي غداك بمصر»، وذهب إلى مصر فلم يجد ما يعينه حتى قبض عليه «الطائف» طائناً إياه لصاً: «فبطحنى وضربنى مقارع»، فقص عليه قصته وما رآه في المنام، فأجابه:

«ما رأيت أحق منك والله لقد رأيت منذ كذا وكذا سنة في النوم كأن رجلاً يقول لي ببغداد في الشارع الغلاتي في الهلة الغلاتية... فذكر دارى واسمى وفيها بستان وفيه سدرة شقتها مدفون ثلاثون ألف دينار».

ولم يلتفت الشرطى لهذا المنام. وعندهما أطلقه ذهب ثانية نحو بغداد: «فقلعت السدرة وأثرت مكانها فوجدت جراباً فيه ثلاثون ألف دينار». أي أن المنام

ابن بكار (الليلة ١٥٢ و١٥٣، ص ٣٣٠، ومسا بعدها) ليست بسيطاً فحسب، لأنها تؤدي بدليل الفاعل الآخر، الشريك، أو السيدة. كما أن الجوهرى صديق ابن بكار الذي التفت عنده السيدة ابن بكار لأول مرة، ليس إلا البديل الذي يعنى غيابه، خائفاً من بطش الخليفة، انسحاب الظل عن على بن بكار، وموته بعد ذلك استناداً إلى تقاليد العشق التي جرى ذكرها: فالرسالة يلتقطها الجوهرى مصادفة ويتحقق ما فيها لأن المصادفة تشتغل في فضاء آخر، للعشق فيه تقاليد، وللسلطة شروطها وسلوكها أيضاً، وللشخص نتائج أفعالهم. ولو سقطت الورقة في أيدي الخصوم لكانت النتيجة الموت أيضاً، وهو ما لا يخيف العشاق. أي أن (المصادفة) قد تؤدي إلى النجاح أو إلى الإخفاق، وكلاهما لا يغبى كثيراً في قصص العشق التي لا تعباً بغير اللقاء مهما كانت النتائج المادية.

وتختلف هذه أيضاً عما هو مقدر ومكتوب ومخصص لشخص ما دون غيره؛ فعلى المصري يلجأ إلى بيت (الأموات) في بغداد رغم تحذيرات التاجر صاحب البيوت الثلاثة؛ فهو لا يخشى الموت ولا يهاب به، فلربما هو ما يتمناه بعد الإفلاس والمذاب والحزن، ليفاجأ بأن صوتاً ما يدعوه باسمه، فيجيب بنعم، ويبدأ العفريت بفتح مغاليق السر. فالعفريت جاهل بصور الآخرين، وكل من دخل ولم يكن من يبحث عنه لقي مصيره المحتوم. أي أن العفريت يستند إلى (المكتوب) الذي لا يحدد عنه، وهذا المكتوب هو القرار الإلهي (القسم) الذي لا مخرج منه ولا انشقاق، وهو نفسه الذي تستند إليه هذه الحكاية وغيرها كما استندت النوادر التاريخية التي ربما شكلت أساس حكايات المقدر والمكتوب لاسيما في مجالات الكنوز والأرزاق بعد الإفلاس والعذاب. وإذا كان بعضهم يأتي إلى قدره من خلال المناصات والأحلام، فإن الآخرين يندفعون إلى لحظة الكشف والاعتراف، هذه جراء الإحباط والخيبة. أي أن المنام هو الفعل المنعكس، وهو الإبدال الحكيم للحدث، كما أنه (العناية الإلهية)

يختصر المسافة من جانب ومعرض عن المصادفات من جانب آخر، لكن الحضور العجائبي هو الطرف المغيب من النادرة، فالحضور المذكور يمتحن الشرطي لو قدم إلى بغداد، كما امتحن غيره. ولربما انتهى إلى ما انتهى إليه غيره.

وقد لا يشغل المنام حيز المصادفة بصفتها حضوراً إلهياً أو (قسمة)، إذ ربما يفعل فعل الحافز أولاً قبل أن يتوزع في عدد من المحمولات والأفعال، أي قبل أن يؤثر في التكوين النفسي للشخص، ففي الليلة (١٣٤)، ص ٢٦٤، ترى الملكة دنيا ابنة ملك جزائر الكافور مناماً عجيباً، يظهر فيه الصياد وقد ألقى بشبكته فاصطادت طيراً ذكراً انشغلت أثناء بفك رجله، بينما تلاء منام آخر وقعت الأنثى خلاله في المصيدة دون أن تجد من معينها على الخلاص، فالنمائم بأخلاقيات الرفاء والخيانة، وأحوالها إلى أفعال أو تهيوّات، أثرت في تشديد التحول الداخلي، أو الفعل لدى الأنثى، وكان أن قررت رفض الرجال. أي أن المنام هو الوسيط الذي جرى من خلاله تحويل الشخصية وانقلابها من حال إلى حال، وهو يحتضن في داخله الاختزال الزمني والمكاني ليؤدي الانقلاب المذكور، ولابد من منام معاكس أو ما يتجسد عنه لاستعادة الشخصية الأولى قبل التحول، وهو ما تلجأ إليه الحكاية لاستعادة التوازن في الموقف، على غرار ما جرى بين شهرزاد وشهريار.

وغالباً ما تتمحور حكايات النور من الآخر حول موتيفات متشابهة، كالمنام مثلاً في حكاية دنيا ابنة الملك شاه زمان صاحبة صورة الغزلان التي لم يستطع الراوي توظيفها تماماً بعدما ظهرت لديه في حكاية «عزيز وعزیزة» (ج ١، ص ٢٦٤): فابنة دليله تعطيه المندبل وعليه صورة الغزلان الفريدة، وتعترز عزيزة بالمندبل، وتبقى مع وصية لاحقة لعزیز بالحذر. وإذا ما بقي حياً فغلبه أن يعرف صاحبة هذا التصوير: فهي ليست أختاً لابنة دليله، وإنما هي دنيا العازقة عن الدنيا والرجال، المكتفية بذاتها

وبستان لذتها. والمندبل مصيدة للرجال، لأن جمال الصورة هو الإغراء والتحدى والمصيدة، وكل من يذهب إلى هناك باحثاً عن صاحبة الصورة يمكن أن يواجه الشقاء والمذاب والوهن والخيبة أو الموت. هذا ما ترده ابنة دليله لمن لا تريد لهم الموت على يديها، وعندما لم تعد لها بهم حاجة كما تقول، فالمندبل يشكل حافزاً في رحلة البحث، شأنه شأن حوافز الفعل في الأسطورة. وهو يتسلل في الحكايات حسب هذه الوظيفة، ومن شأنه تحريك السرد، كما حصل لتاج الملوك: فالمندبل يحرك عزيزاً بعدما لم تعد لديه «آلة مثل الرجال ولا حيلة»، لكنه يعرض عن «الآلة» بطلب المجازفة، فيسمع الطواشي الأسود يتساءل عما إذا كان هناك غير البستاني، فالطوقس تستدعي سرانية عالية يمتد فيها جسد دنيا من خلال عشرات الجوارى المرافقات اللاتي يشغلن فضاء المكان المحدود، لكنهن يصبحن في عين عزيز المأخوذ بجمال دنيا عالماً آخر، فدنيا لوحدها «القمر نزل في الأرض»، وهو يتذكر في تلك اللحظة استمالة الوصل وخيبة الرحلة، فهي ابنة ملك «وأنا تاجر»، كما أنه ليس رجلاً الآن (الليلة ١٢٦ ج ١، ص ٢٥٤ - ٢٥٥).

لكن تنحيه عن مكانه يحتم انشغال المكان بغيره، ولهذا يتوزع دور عزيز في المندامة والتشويق، بينما ينحرف دور تاج الملوك من مستمع إلى فاعل، أما الفضاء الذي يشرح فيه الأثنان فيفيض بالرغبة والشهوة التي تتجسد في حركات الآخرين كالمعجزة المتصاعدة أمام تاج الملوك أو شيخ السوق المأخوذ بأرداف الاثنين اللذين يقرران الضحك عليه فيصطحبانه في الحمام (الليلة ١٣٢، ج ١، ص ٢٥٨). أما الإحالات المتكررة في موضوع العشق والرغبة فهي تتموضع في ما هو شائع ومألوف عن صفات العشاق وأحوالهم وما هو موصوف لصالحهم، فينشئ عزيز، (الليلة ١٣٤، ج ١، ص ٢٦٥ - ٢٦٦):

زعم ابن سينا فى أصول كلامه

أن الحب دواءه الأحسان

ووصال مثل حبيبه من جنسه

والنقل والمشروب والبستان

فصحت غيرك للتداوى مرة

وأعانتى المقدور والإمكان

فعلمت أن الحب داء قاتل

فيه ابن سينا طبه هذيان

أى أن الشعر الذى يحيل على فضاء ثقافى -

اجتماعى يحتج على ماهو مألوف وشائع فى هذا الفضاء، مستنقجا أن التجربة لا تؤكد ما يقال، ولا بد من طلب الحبيب بعينه لا محالطة غيره والتنفيس عن الرغبة وشروطها وضرورتها فى محيط مشابه ومناسب. أى أن الشعر يؤكد الحافظ الذى انطلقت منه الرحلة إلى جزر الكافور.

ولابد من المحاولة، والثانية، والثالثة، وبعدها معرفة الأمور قبل وقوع المهدور، فكان تهديد دنيا جازماً وقاطعاً مع ما تحمته المجوز الوسيطة من ضرب موجع من دنيا التى لا تحتل الرجال؛ أى أن الرغبة الدافعة للرحلة تواجه بمقبة كأداء، وبغربة مضادة وصادم قاتل. ولابد من انعطاف آخر فى الفعل يحال على الصدام بين الرغبتين، وكان ذلك يتطلب معرفة السر الذى تنطلق منه الرغبة المضادة.

ويصبح السر، أو يكاد، الجوهر الذى تلتف حوله الرغبة المتهوكة الرافضة للآخر؛ فالخيانة التى تشكل الخرق والجرح الذى تنطلق الحكايات لمداواته وغلقه، تستعاد هنا مناماً يتسلل إلى الصحو ويغرق الرغبات والشهوات بالخوف من الخديعة والخيانة؛ إذ رأت دنيا مناماً يظهر فيه صياد الطيور بشباكه، بينما تسارع أنثى الطير لفك رجل

ذكرها العالقة؛ وفى مرة أخرى علقت رجلها وبقيت لوحدها حتى جاء الصياد وذبحها. ومنذ ذلك الحين، كما تقول المجوز، كرهت دنيا الرجال وذكرهم (ص ٢٦٤).

ومن الواضح أن (الجرح) هنا هو ما تتمركز حوله حكايات الجنس والرغبة لا المشق، وهو التهديد الذى تمثله مؤسسات الزواج وعلاقات الجنس الممتدة فى البساتين أو فى القصور، كما هو أمر حكاية ابنة دليلة والأخرى فى زقاق النقيب أو غيرهما. ولهذا يصبح (المنام) تأكيداً للخوف القابع فى الذهن، الذى يجرى التصويض عنه بالحجر والمطالبة به «صنعة الديك» لا غيرها.

ومثل هذا المنام يعطل الفعل فى رحلة البحث من جانب، ويضطر الفاعلين إلى إعادة تكوين جادة الفعل وأنساقه، فلا بد من أمر معاكس لهذا المنام، يهدمه من خلال تشكيلاته. وهنا تضيق فى الحكاية (علاقة) صورة الغزلان فى المندبل الذى تعدد دنيا وتوزعه فى أصقاع العالم، فمن الواضح أن الراوى لم يستكمل الطرف الآخر من الصورة التى يمكن أن تكون إعادة تكوين للمنمات فى تشكيل حيوانى فريد وجميل كالغزلان، أو الأنثى فى أشد لحظاتها رشاقة وجاذبية وشهوانية، لكنها فى أشد قدراتها على الرفض من خلال تماهيا الكلى مع الطبيعة وتحررها من «الشهوة» بمدلولها المصور بين الأنثى والذكر. ولهذا، سرعان ما استثمر الوزير المرافق لتاج الملوك ماله وعقله لاستغلال البستان والتسلل من خلاله مع نحاتين ورسامين وصباغين لفك عقدة المنام من خلال تصويره على المدخل والحاقه بصورة أخرى لذكر طير ينقض عليه لسر قوى. وبدا لدنيا كأن ما رآه لم يكتمل تماماً، فشمعة عذر للذكر الذى لم يغيب أو بهجر وإنما تعرض هو الآخر للنكبة، فكان ما كان، وكلاهما فى مصير واحد. أى أن الرسم هو وحده الذى يعيد تفكيك المنام ويعيد تشكيله من جديد، ليكون

الذى - وللمفارقة - تأتى به المهيبة المريضة للملك الغضوب؛ فالملك يريد تزويج ابنة الوزير للسائس تخفيفاً لها، مادام والدها يرفض تزويجها منه لارتباطها بابن عمها، ولابد من اقتلاع الأطراف الأخرى مادام الملك لا يقعون فى شبكة العجائبي<sup>(٧)</sup>. فثمة تصالح بين الطرفين مادام هؤلاء يشغلون السلطة. كأن الرواة يرتضون بما هو قائم، مقتصرين على تفاعل العجائبي مع الأبناء. ولهذا، يستعد السائس مضطرباً عما يعتبره عالماً آخر، وفاقاً بين الإنسان والجن، بين الجميلات والعفريت، عليه التوصل منه والاعتماد عنه (الليلة ٢١، ج ١، ص ٦١)<sup>(٨)</sup>.

وتختلف عن (العفريت) بحضوره المذكور (الخرزة) التى تقدر على الاستدراج والتحول والانتقال؛ فالخرزة فى الليلتين - (٢٦٨ و ٢٦٩) المودعة لدى حسن مريم مليحة بالرموز، ولغاتها تتداخل فى الأفعال، أو إنها الأفعال، فلا حدث دونها أو خارجها، وما على حسن مريم إلا دحك الوجوه لتتحرك الحياة المادية وتتجسد حسب الصور المعروضة فى الخرزة. أى أن الخرزة ليست بسيطةً عجيباً، وإنما تعرض لها حكاية مريم مع علاء الدين أبى الشامات وزوجه زبيدة العوادية على أنها الإبدال المفضل للأمانى، وألفاظها هى لغاتها الأمرة للخارج، ولهذا تمتد فى طقوس الدهانات، وتجمع بينها وتأتى إلى الحكايات بنمط عجائبي آخر تلتقى فيه الطقوس بالألفاظ (ص ٤٤٢)، ولهذا تختلف الخرزة عن الخواتم السحرية مثلاً، فهى موقوفة عند حسن مريم، لاتأتى بشئ عندما تقع عند الجاهلين بسرها (ص ٤٤٠).

ويمكن للصعلوك الثانى أن يكسر هذه القبة التى عليها النقش - الليلة ١٢، ص ٣٦ - فتكون تلك علامة العفريت، الاستدعاء الذى لا يحس به غيره، لكن الاستدعاء المذكور يعنى توافق النقش مع صاحبه، وامتداده فى الحكاية يقتصر على تحريك الفعل، مناداة العجائبي للحضور لأمر خطير؛ أى أنه لا يشتمل إلا على

الإجابة على رسوم مندبها التى توقد الرغبة لدى الآخرين ليواجهوا بعدئذ الصدمة والخيبة والعذاب، فى فعل تأرى يكرر آثار السياط الملتهبة على أجساد الآخرين أو يؤكد ذلك البتر العلنى للذكورة الذى تناوله ابنة دليلة بتشف واضح.

ولا يصبح المنام مزدوج الأداء دون هذا الاستكمال الذى يحقق التمام الجرح، تماماً كما أن الحكايات الشهرزادية تؤدى دوراً مماثلاً إزاء المستقبل أو شهرهار، إذ مهما قيل عن فعل التناقض والأضداد فى الحكايات، فإن توليدات هذا الفعل تؤدى دائماً إلى المصالحة أو بدليها، وحتى مجموعات الذكور المخصيين يخلون أدوارهم لغيرهم لا ليكونوا الفاعل المساعد فحسب وإنما الحكاية أيضاً الذين يخطرطن فى دورهم اللاحق حسب طلب مستقبل حكاياتهم.

أما الحضور العجائبي فلا يتوقف عند حد؛ فربما كان مصباحاً مسحوراً أو خاتماً، لكنه قد يكتسب صفات أخرى غير معلومة، تبقىها الحكايات سراً، أو لعل الرواة يتناسون بعض تفصيلاتها؛ فالحضور يتوزع بين ما هو أدائى كالخواتم والمصاييح، وما هو (بلاغى) يلجأ إلى المبالغات والإسراف فى الوصف، كما هو شأن ما يلتقيه السندباد من رحلاته، وهناك ما يبدو قريباً إلى ما يتحقق مستقبلاً من مكتشفات كالبساط السحرى وغيره. ومثل هذه الأنماط العجائبية التى يحدها نودوروف من (الخارق) ليست وحيدة فى (ألف ليلة وليلة)<sup>(٩)</sup>، إذ إن من السهل أن نتبين حضورها السردى بصفتها محركة للسرد، ناقلة إياه من حال إلى حال، من الاستقرار إلى الحركة. لكن العنصر الخارق، العفريت والجن، يمكن أن يتمدد هو الآخر، يتقلب فى عدة أشكال، لفرض آخر هو مفاجأة القناعات الساذجة، والتصورات البشرية المتصالحة، كما حصل له مع على السائس؛ فما يؤديه العفريت هو (تسفيه فكه)، وهو نمادى الراوى فى التفكه والسخرية، وإطلاق سراح المهيبة فى الضحك؛ إذ إن الهدف محدود يراد به فك ارتباط السائس عن الوهم

أما تدمير الطلسم، فقد قام به أبو محمد الكسلان جاهلاً بشأله، فحسب وصية العفريت (القرود) جرى مايلي:

«في صدر القاعة التي تدخل فيها على بنت الشريف عززاة وعلى بابها حلقة من نحاس والمفاتيح تحت الحلقة فخذها وافتح الباب تجد صندوقاً من حديد على أركانه أربع رايات من الطلسم وفي وسط ذلك طشت ملآن من المال وفي جانبه إحدى عشرة حبة وفي الطشت ديك أفرق أبيض مربوط وهناك سكن بجانب الصندوق فخذ السكن واذبح بها الديك وقطع الرايات وكب الصندوق وبعد ذلك اخرج للمروسة وأزل بكارتها» (ص ٤٧٧).

وعندما فعل ذلك كان المارد في القاعة ليخطف العروس. واختطف العروس معشوقة المردة بتكرار في (ألف ليلة وليلة)، لكن الطلاسم تحسول دون ذلك، وهي طلاسم لايجري (فكها) دون العنصر الإنسي المحدث. أما الرواة فيسقطون على مكونات الطلاسم سرية تتجسد بالمفاتيح وغيرها منح صورة الطلسم لتغيراً مناسباً. أما المقصود خارج التجسيد، فهو وجود لغة تلي لغة أخرى، فالطلسم هو وسيط ملغوم يلقى وسيطاً ملغوماً آخر بحكم ما يحتويه من الغاز يدركها الآخر دون أن يكون قادراً على التفاعل المباشر معها. وتقابل اللغات (الملغزة) وتصارعها بشكل مزية خاصة من مزايأ حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهي لغات لاتأني جزافاً شأن لغات التوصيل اليومية، وهي بشرائها وكشافتها وشدها قد نقود إلى انفجار النعل واشتباكه، كما حصل في حكاية الصلوك الثاني: فابتة الملك ألت به مائة وسبعين باباً من أبواب السحر، ولهذا:

«أخذت بيدها سكيناً مكتوباً عليها أسماء عبرانية وخطت بها دائرة في وسط القصر

(لغة) خاصة تماماً لايعنى بها غير صاحبها، وهي بالتالي واحدة من (اللغات) الخاصة الكثيرة التي تشغل في (ألف ليلة وليلة) على أنها من لغات الحكى. وقد تضمر اللغة المذكورة، في حدودها العلامية أو الإشارية التي يجرى التعامل معها حكماً أو دعكاً أو كسراً أو رفساً، ولايجرى تحريرها إلا بعد الإنجاز، أى بعد تمكنها الوظيفي. ولهذا يجرى الشحفظ بشدة على الفص الأحمر ذى الأسماء المنقوشة لما يختزنه من طاقات، فتعاكس سرية بمعادلته بـ«البكارة» أو بالطهر الجنسي عند بدور عندما تربط الفص الأحمر على دكة لباسها - ص ٣٧٢. وكما أن فص البكارة قد ينتهى إلى الميت عند شهباز، فإن فقدان الفص قد ينتهى بكارة.

وتتشكل بعض الطلاسم في فضاءات السحر والحجاب في المجتمع الوسيط، وهي فضاءات أخذت عن غيرها أيضاً فاكتظت بفعاليات وطقوس ورقى وغير ذلك؛ إذ لربما تبدو حكاية «أبى محمد الكسلان» (الليلة ٣٠١ - ٣٠٤، ص ٤٧٤ - ٤٨٠) غريبة دون معرفة دور العنصر الخارق فيها، فأبو المظفر يتنازع له القرود الذليل المسكين، والقرود يعينه في حياته ويجمع له المال، ثم يظهر له بلسان إنسان: «فلما سمعت كلامه فرغت فزعاً شديداً». أى أن اللسان الإنسي من القرود، المارد، بدا مرعباً لمفايرته للمتوقع ولاختلافه عما هو محتمل. لكنه سرعان ما يبدو مقبولاً عندما يعرض لما في النفس البشرية من تمنيات، كالأزواج من ابنة الشريف في سوق الملايين (ص ٤٧٧). وتنتهى حركة الحكاية بحمزة سر القرود أولاً، فهو يظهر بهذه الصورة وبداعب عاطفة أبى المظفر لكى يبلغ البصيرة، ويتحایل على ابنة الشريف لاحتفاظها. أما سر استحالة الحفظ فهو الطلسم الذى يحول دون دخول المارد إلى دارها:

«قد عملت هذا الطلسم في هذه الخزنة خيفاً على بنتى من هذا الملعون».

وكثبت فيها أسماء وطلاسم وعزمت بكلام  
وقرأت كلاماً لا يفهم فبعد ساعة أظلمت  
علينا جهات القصر حتى ظننا أن الدنيا قد  
انطبقت علينا وإذا بالعفريت قد تدلى علينا  
فى أقبج صفة (الليلة ١٤، ص ٣٩).

الشعلب بما يرد فى المقامات (الحريرى) : «عش بالخداع  
فأنت فى زمن بنو كاسد بيته» (ص ٣١٢)، كان آخر  
يكر ما قاله عزيزة لابنة دليلة فى «أن الوفاء مليح» (ص  
٣١٣).

ولانتشغل الشبهات لوحدها فى حكى من هذا  
النوع يتحقق فيه الامتزاج بين الحدث والكلام، فهى  
من مكونات الفعل ودوافعه، لكنها لا تكتفى لوحدها إلا  
عندما تعتنى المجموعة سلطة جائرة، إذ يظن الخليفة فى  
حكاية «علاء الدين أبى الشامات» (الليلة ٢٦٦، ص  
٤٣٩) أنه قتل من يومه بعدما أمر الدنف بتنفيذ ذلك،  
ولهذا قال لابنه بعدما تحقق من براءته إن ما جرى كان  
مقدراً ومكتوباً، فالمالك وبعض الشخصيات التاريخية  
من خلفاء أو سلاطين ظنوا فى السلطة وامتيارها بدلاً  
لل قضاء والقدر، وهو ما يقطع الحكى وينى على متواله.

أما فى الحكاية بشكلها الواسع المعروف، فإن  
المفريت مثلاً فى الليلة (١٣) : حكاية القلندرى أو  
الصعلوك الثانى، (ص ٣٦) لم يتأكد من خيانة العصابة  
السجينة لديه منذ ليلة زفافها إلا بعدما رأى (النعل  
والفأس) فقال لها: «ما هذا إلا متاع الإنس»، وبدأ  
بمعاقبته، لكنه لم يبتدئ فعل القتل إلا بعدما انقلب  
فى صورة أعجمى حاملاً الفأس والنعل معه متجولاً فى  
المدينة باحثاً عن صاحب النعل والفأس، عند ذلك يجرى  
التعذيب والموت أمامه، امتحاناً لمقدار عشقه، فتكون  
العصابة الأكثر وفاء والأكثر عرضة للبطل ضمن البنية  
الترابية ذاتها.

وتؤدى مثل هذه الآثار والنياشين دوراً كبيراً فى  
(ألف ليلة وليلة) لإحكام الفعل، وتأكيد فاعلية المبني،  
كما أنها تلقى على المتن سمة الاحتمال، على الرغم  
من شدة مجازة مثل هذه الصفة فى عدد كبير من  
الحكايات. ومثل هذه الدلالات كانت تتكرر فى  
القصص التاريخى، شأن ما يفعله الملك عندما بهم بزوجة  
فهرز فيبعثه فى رحلة ليذهب إلى المنزل، وينسى بعض

فاستدعاء العفريت للمنازلة المسحورة ليس اعتياداً،  
ولهذا جرى استخدام أكثر من لغة وإشارة، من أسماء  
وطلاسم وتعميم، لا يفهمها الجلوس، لكنها تستخدم عند  
الضرورة، كاستعادة الشكل البشرى للقرود المسخ مثلاً.

وبينما يكون هذا الحشد الملغز من الأسماء  
والطلاسم والإشارات تكثيفاً شديداً لواحدة من لغات  
الحكى فى (ألف ليلة وليلة)، فيها يتم التماهى الكلى  
بين العلامة والأداء وتزول الحدود بين الحركة والاسم،  
فإن التمدد الذى ينطوى عليه الحكى نفسه لتأجيل  
الأفعال يبقى العمود الفقري الذى تستند إليه الحكايات،  
فدون الكلام يتحقق الفعل، وبالمحاولة يتم التأجيل  
لغرض تحقيق الانقلاب فى شخصية شهر بار. أى أننا إذا  
لغات أخرى متباعدة داخل الحكايات، كلها تروم تحقيق  
الانقلاب والتحول فى الشخصيات، من بشرى إلى مسخ،  
ومن مسخ إلى إنس، ومن دمسوى إلى «بستى أليف».  
وبينما يلجأ الحكى الأساس إلى التمدد والتشويق لتحقيق  
التحولات فى الشخصيات أنفسهم، كما هو الأمر بالنسبة  
إلى شهر بار، يستعين الرواة بالرسم لتحقيق أثر مماثل كما  
هو الحاصل فى حكاية دنيا (الليلة ١٢٦ - ١٢٧، ص  
٢٦٤)، فالرسم هو تشويق يلجأ إليه الرواة، لكنه مكثف  
هو الآخر خالص من التمدد لما ينطوى عليه من حكاية  
مضادة للمنام. ومثله مثل القصص الرمزية التى تخفل بها  
الحكايات والمكيفة عن «كليلة ودمنة» (الليالى ١٤٨،  
١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ص ٣٠٧ - ٣٢٠). وهى  
التي تستعين بالحكى من أجل حكمة ما أو مأثورات لها  
اقتنائها بفضاءات ذلك المجتمع وهمومه، بصفتها اللغة  
المنحرفة للنقد الاجتماعى والسياسى. وبينما يتغنى



آثاره، نعله مثلاً، فيأني فيروز ويظن ما لا يفسح عنه فيكتفى بإبقائها زائرة لأهلها حتى يعلم على لسان الملك أن يستأنه لم يزل سليماً أميناً. وعلى الرغم من أن الفعل أو محمولاته المباشرة (كالخيانة الزوجية في الحكاية الإطار مثلاً) كان حافزاً ودافعاً لتوالي السرد وانهمار الحكى، فإن الحكى هو مولد للفعل ومتوالياته أيضاً؛ وهكذا، فلولا الخيانة لما اندفع شهریار وأخوه إلى رحلة البحث والاكتشاف ومن ثم العودة بقصر وإصرار جديدين. ولولا العودة الجديدة (عودة التحول بعد قصة الصبية والعفريت) لما كان مجرى الدم، وبعد ذلك مجرى الحكى لإيقافه، فثمة مجرهان يتنازعا المساحة، ويعنى توقف أحدهما تدفق الآخر، وهكذا ينقض كل منهما الآخر وينفيه ويستدعى التنافس المطلق الذى لا مناص منه، وهكذا كان العفريت يطالب الصياد بالأمان ثانية، وأن يطلقه من القمقم، وإلا يفعل معه كما عمل أمامه مع هاتكة. (وما شأنهما) سأل الصياد، فقال العفريت ما هذا وقت حديث وأنا فى السجن... إلخ. - (الليلة ٦، ص ١٨). فالحكى والخروج من القمقم والمشاركة فى الحدث هما أمر واحد. ولعل اشتباك الحكى بالحدث وتداخلهما هو الذى ينسج القارئ مشكلة التنافس المذكورة، فربما يتفعل ملك الصين حقاً ويقرر معاقبة المجموعة التى تراهن على كسب وده عندما يتعاضد لديه الشعور بسفاهة مآلدهم، فالحكى هو الشخصية، وكلما بدا هشاً بدت الشخصية/ الساردة هشة ضميعة؛ وعندما تشتغل حوافز الترهيب وحس الاستطلاع يتدفق الحكى بقوة أكبر. فاللغة التى انطوى عليها تجربة متداخلة كالتى قادت بالأحذب و«قتله المشبوهين» تضعف كلما راهنت على زوايا عدة لقضية واحدة كمسبة الأحذب، لكنها تختزن الكثير عندما تستجمع مكونات الحاضر مع الماضى والمستقبل، فالنظام الذى يراه الأهرابى الذى يوصيه بالذهاب إلى البصرة للتاجر الغلاتى وه أمارة الغولة إشارة وتذكار هو تكثيف آخر لمعنى المواقف والاعتبارات التى تشد الناس بعضهم للآخر أيام الأزمات والتقلبات. ولهذا

جاءت الحكاية غنية مليحة بالقرائن الاجتماعية (الليلة ٢٩٩، ص ٤٧٢). ومثلها الرقاع التى تستوجب توليد متواليات الأفعال؛ فهى لا تأتى إلا عند المواقف الصعبة، وعندما تلغى حدثاً وتقرود إلى آخر، فهى حوافز فاعلة، كما حصل فى الليلتين ٢٩٧ - ٢٩٨، عندما اضطرت الشابة البصرية إلى إيصال الرقعة إلى عمالده عبد الله القسرى (ص ٤٧١)؛ فشكتم الشاب على سره، وقبوله بالتهمة على أنه لص، يعنى فى ضوء الحكى فى (ألف ليلة وليلة) السماح للمجرى الآخر بالتدفق، فإما الكلام أو مجرى الدم، ولهذا كان على وشك (القطع) عندما كشفت الفتاة عن وجهه (كالقمر) ويدها الرقعة للأمير؛ وكانت الرقعة كلاماً، فيها قصة التستر على العشق مخافة الفضيحة. وهكذا كانت الرقعة تشتغل فى فضاء الحكى أولاً بصفتها كلاماً موقفاً لمجرى الدم، كما أنها فى فضاءات الحكايات الاجتماعية تستألف العلاقة بتقاليد العشق وما تشتمل عليه من تضحية وذبول وموت، وهى تقاليد تخطى بالحنانة والتقدير فى حينه، ولهذا اندفع الأمير إلى التعجيل بتحقيق زواج العشيقين. ومثل ذلك الليلة ٤٣، فغلام بن أبوب متهم حسب هذه التقاليد وهو يعجز عن بلوغ قوت القلوب التى أريد لها أن تبقى عذراء لا يفضها غير الخليفة؛

«الآن أوضح لك أمرى حتى تعرف قدرى وينكشف لك سرى ويظهر لك عذرى. قال نعم؛ فعند ذلك شقت ذيل قميصها ومدت يدها إلى ثكة لباسها وقالت له ياسيدى اقرأ الذى على هذا الطرف فأخذ طرف الدكة (٢) فى يده ونظره فوجد مرقوماً عليه بالذهب أنا لك وأنت لى يا ابن عم النبىء» (الليلة ٤٨، ج ١ - بولاق - ص ١٣٢).

ولهذا لا يتحرك الفعل، فعل العشق المهدود، فى تمييزه عن الحدث الدرامى إلا بعد نقض العهد من الخليفة (ص ١٣٦).

بالقرار لا ترى دنيا ضرورة في السرد، فتوقف كل شيء عند انتهاء الأحداث، وتجدها عند الجولة الأسبوعية في البستان. لكن مرآها في البستان سيثير الشهوة لدى عزيز الذي يراقب عن بعد، وكلما شاهد المزيد منها ضج جسده بالرغبة العاجزة، يقول:

«جزت على جزائر الكافور وقلمة البلور وهي سبع جزائر والحاكم عليها ملك يقال له شهرمان وله بنت يقال لها دنيا فقيل لي إنها هي التي تصور صورة الغزلان وهذه الصورة التي معك من جملة تصويرها فلما علمت ذلك زادت بي الأسواق وغرقت في بحر الفكر والاحترق فبكيت على روعي لأنني بقيت مثل المرأة ولم تبق لي آلة مثل الرجال» (الليلة ١٢٨، ص ٢٥٤).

ثم يضيف بعد الرؤية:

«واختفيت وإذا بطواشي أسود أخرج رأسه من الباب وقال باشيخ هل عندك أحد؟ فقال لا، فقال له: أغلق الباب، فأغلق الشيخ باب البستان وإذا بالسيدة دنيا طلعت من الباب فلما رأيها ظننت أنها القمر نزل في الأرض فاندھش عقلي وصرت مشتاقاً إليها كاشتياق الضمآن إلى الماء. وبعد ساعة أغلقت الباب ومضت فعند ذلك خرجت أنا من البستان وقصصت منزلي وعرفت أنني لا أصل إليها ولأننا من رجالها خصوصاً وقد صرت مثل المرأة» (الليلة ١٢٩، ص ٢٥٥).

أي أن فجيئته هي التي تدعوه لاستعادة التجربة التي لم تستكمل نفسها في ذاته، ولم يزل يستذكر ويتأمل ويشقى حتى يجد من يعرض له فجيئته، بديلاً ذكورياً كنتاج الملوك. ولا يتوقف الحكيم مادام الإحساس بالفجيئة قائماً، ولهذا جرى تمويهه بالمشاغلة والمطام والمسؤولية والأخوة المكتسبة، وبالحكمة أحياناً.

وتكتسب الليالي من ٤٨٦ إلى ٤٩٤ أهمية من ناحية القيمة السردية لحكايات (ألف ليلة وليلة)، علاوة على ما تفيض إليه من «جدليات الحكيم» وما تمتد فيه من فضاءات زمانية ومكانية: فالسرد يستجيب لرغبة الخليفة كما تستجيب شهرزاد لمثل هذه الرغبة عند شهریار؛ أي أن مستقبل الحكاية هو المعنى بهذه الحكايات، كما أن التمهيد السردى الذى يقود للحكاية له أسبابه الشخصية عند مستقبل السرد نفسه. وبينما كان شهریار يضيّق ذرعاً بالنساء فيقدم على ما يقدم عليه للإبقاء على نسوة أبكاراً ينتهين عند الليلة الأولى، كان الرشيد يقول لجعفر: «إن صدى ضيق»، فثمة سبب يحمله أولاً تنتهى عنده الأسباب والمبررات لدى الآخرين، ويصبح الآخرون تابعين لهذه الرغبة. وعندما يتشكل أمامه مشهد آخر لخليفة مدع بضاهبه وجاهة ومكانة ومالاً وجمالاً وتهتكاً ومتعة، هو التاجر محمد على الجوهري، يشعر الخليفة برتباح خاص، لأن الجوهري يؤسس مجلسه ويوجد طوقه تعويضاً عن فقدانه دنيا البرمكية التي طردته بعدما وطأها: «درة لم تثقب ومهرة لم تركب»، ولو كانت غير ذلك لما تفاخر بها عذراء.

لكن الفجيئة الجسدية، والجنسية المحددة، هي حلفاز للروى، ولتدفق الكلام، على الرغم من أن الاستجابة المذكورة تتفاوت بين الواحد والآخر، فسيدة الفجيئة شهرزاد تراهن على إعادة تكييف شخصية شهریار من خلال الحكيم، وهي مراهنه تستدبح في داخلها عشرات المراهنات الأخرى بين الإنس والجن، بين «تودد» والفقهاء الذين تشترط عليهم بعد الهزيمة خلع سراويلهم وملابسهم؛ فثمة علاقة بين الفجيئة والهزيمة والحكيم. وكما أن شهرزاد رأت نفسها معنية ببنات جنسها، كانت دنيا ابنة شهرمان ملك جزائر الكافور تخشى للقهرمان ما يبقى سرّاً لولا إقدام الأخيرة على تقديمه لعزیز وتاج الملوك، أي أن القهرمانه هي الوكيل القائم على الروى المؤجل، فحيث ينتهى المنام

فقلت المعجوز: ياسيدتى إن بائعه أحسن منه  
كان رضواناً فتح أبواب الجنان وسهى فخرج  
التاجر الذى يبيع هذا القماش».

ثم:

«وأنا اشتهى فى هذه الليلة أن يكون عندك  
ونام بين نهودك فإنه فتنة لمن يراه» (الليلة  
١٣٣، ص ٢٦٠).

أى أن الحكى يشمل على الحوار والعرض والفعل  
والتعليق والغرض، ولهذا تقول السيدة دنيا عند الإجابة  
بعدما ضحكك: «أعزك الله يا معجوز النحس إنك خرفت  
ولم يبق لك عقل». لكن المعجوز تمنناه لها جسداً أولاً،  
فهر فتنة بمعنى الفتوة؛ يستمد قصة يوسف حيث المرأة  
التي آلت على نفسها التخلّى عن الزواج. ولهذا لم تكن  
هذه المفردة محملة باستعدادات اعتيادية، وإنما يقف  
خلفها موروث حافل بالفتوة والإغراء، فجعلناه (فتنة)  
للمناظرين، وهو ما يتعزز أيضاً بما يتيح للاستعارة، ومن ثم  
الاجازة، التفاعل فى لحمه الحكى برمته، فالملك الذى  
كأنه فتح أبواب الجنان هو الوسيط، إذ لم يقصد به  
التشبيه، بل توسيع مدى اجازة، فتاج الملوك كأنه من  
غلمان الجنان، ورضوان الجنائى والجنان هى المكان  
الفسح الذى يتسع للغلمان والحواريات. أما الغرض، فهو  
إنزال هؤلاء جميعاً إلى الأرض، إلى حيث البستان  
والسوق... ليتحقق ما لا يتحقق فى تلك الجنان، أى  
الوطء، إذ لا قصد للقهرمانه وبالتالى للراوية غير النوم  
بين النهود، الجماع الذى يؤدى غيابه أو كبه أو  
تخريبه إلى تدفق السرد، أما عندما يتحقق فلا شئ غير  
الأنين، إذ تتوقف شهرزاد عن الحكى، وشهرزاد عن  
الإنصات، وتنشغل دنيا وتاج الملوك والجوهرى، بينما  
يقضى المصليون لوحدهم يكتشفون أنفسهم أو يستعيدونها  
فى صورة الآخرين الذين تحقق لهم الجماع واحتفت  
لديهم الرغبة فى الكلام.

ولا يصمت الخصيان الثلاثة عن الحكى إلا عند  
«استكمال قصة فقدانهم الذكورة لكل قادم جديد  
منهم» الليلتان ٣٨ و ٣٩، ص ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، فهم  
ينشغلون بهذا الأمر ماداموا ينفذون الآن ما لا تشكل  
الذكورة المفقودة خطراً عليه. ولا يقل حافزاً ومحركاً  
للحكى الشعور بالفجيرة فى حدود الخيانة الجنسية،  
كالبغدادية والسائس (الليلة ٢٨٣). فالخيانة التى  
تمارسها مع أقذر الناس هى عهداً على نفسها الآن،  
عارفة أن الممارسة عهر، تدفع للسائس بموجبه خمسين  
مثقالاً ذهباً كل مرة، ومعها قصتها (ص ٤٥٨) التى  
تترك السائس ملتاعاً يدعو ليلاً ونهاراً عودة النعمة  
(الجسد والمال) ثانية إليه. ومثلها، بمقابلها، محمد على  
الجوهرى الشرى الذى يخلق وضعا من البهاء والوجاهة  
كالخلافه لتعويض ما يفترقه أى السلطة، فنلواها ما  
لجأت دنيا إلى عقابه بالسياط على ظهره بعدما استدرجته  
السيدة زبيدة إليها كيداً لتعرضه للامتحان. كما أن  
خروجه على تعهده لدنيا بالكوث فى المنزل كان خرقاً  
للمواثيق، وهو خرق يعنى تدفق الفعل والحدث ضرورة،  
كما أن الآثار التى على جسده تعنى استعداداته عند  
افتتاح أمره أن يكشف عن قصة الحب والجنس والفراق  
والعقاب التى يجاهد لتناسيها بشتى السبل (الليالى ٢٩٠ -  
٢٩٤، ص ٤٦٦ - ٤٦٨).

وتساعد التعددية اللغوية واللسانية وأنماط الحوار  
والمزاوجة بين التجسيد والتجريد، وكذلك المباشر والمكنى  
والاستعارى، فى إيجاد الأوجه المتقلبة المتغيرة للحكى،  
وبالتالى للتأويل، وهكذا نقرأ أن المعجوز فى حكاية دنيا  
ابنة شاه زمان:

«دخلت على السيدة دنيا، وقالت لها:  
ياسيدتى جئت لك بقماش ملبح. فقلت  
لها: أرنى إياه. فقلت ياسيدتى: ها هو قلبه  
وانظريه. فلما رآته السيدة دنيا قالت لها: يا  
دادتى إن هذا قماش ملبح ما رأيته فى  
مدينتنا.

وتؤكد الطبيعة المدنية للحكايات بتلك العلاقة المتشابهة بين أشكال الحكى فيها والأزقة التي تتخرج وتتداخل كالمشاهات، فتصبح هذه من المكونات الإضافية للسرد؛ وكلما انطلق المتحدث أو السارد فرحاً وسعيداً ضاع في زقاق أو تاه عن غير قصد تحت تأثير السعادة اللاهية وبعض الشراب؛ فهذا عزيز، مثلاً، يدخل خطأ في «زقاق النقيب» بعدما قضى وقتاً في الحمام وخرج منه لينعم بكأس من الشراب، فيطوف لملأً ظاناً أنه في طريقه إلى صبية القصر (ابنة دليلة) التي لم تزل علاقته بها مستمرة مليعة بالسعادة والحبور وهو مستغرق (في اللذات سنة كاملة)<sup>(١٠)</sup>؛ وهنا تلتقيه عجوز تطلب منه قراءة رسالة ملفوفة، بينما تحمل في يدها الأخرى شمعة مضيئة؛ أي أن الظلام قد حل، وعزيز لمل، والزقاق غير ما يقصد؛ وكل هذه العوامل تتأزر سوية في تهيئة ما يجرى وتزيد في ترقب المستمع أو القارئ. وسرعان ما تعود العجوز إليه ثانية نزولاً عند طلب أخت صاحب الرسالة، كما نقول، التي ترجو الاطمئنان ممن يقرأ لها مباشرة ما كتبه أخوها الغائب منذ «عشر سنين»؛ وهنا تتأكد احتمالات الفعل العاصفة بملاصتين: الأولى، الباب المصفح بالنحاس الأحمر الذي ينفرج على دهليز دار عظيمة، والعصبة التي يسرف بها السرد «الشخصية المعنية أو عزيزة بتقديمها، وما أن يمد يده بالرسالة نحوها إلا والعجوز «قد وضعت رأسها في ظهري ودفمتمنى... فرأيت نفسي في وسط الدار».

وتبدو حكاية على بن بكر مع محظية الخليفة شمس النهار واحدة من الحكايات البغدادية التي يتحقق فيها السرد من خلال حركة الشخص أو أنفسهم، إذ تكثر حركة هؤلاء وتتخذ من المكان مساحة لأفعالهم، لكن الخفى من هذه الأفعال هو الأقوى دائماً والأكثر لحياء من الظاهر؛ فالحكاية ليست مدنية فحسب، ولكنها تضع المزاوجة بين السرى والمعلن، الخفى والظاهر، في أساس تركيباتها، فيكون الأزواج بناءها الكلى الذي

وكل وجود أنشئ في الحكايات يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة، لكنه غالباً ما يتخذ شكلاً موحياً بداخله مستدرجاً للرغبة عند غيره، عارفاً بأسراره، فعزيز الذي قضى عاماً عند ابنة دليلة المتهالة معتقداً أنها أنثاء، يفاجأ بما تركته ابنة عمه له من الملام، إنها محتالة أوقفت شرها بعبارة «الوفاء مبيع والغدر قبيح». لكنه، كما عرفته ابنة عمه، يمتلك في داخله غريزة جنسية لا يوقفها العقل؛ وهكذا فعندما رأى الفتاة في دار زقاق النقيب، بهره شكلها الذي يمزج بالرغبة وجسدها المليء بالحبوبة، يقول:

«لم أشعر إلا وصيبة قد أقبلت بخفة ونشاط  
وهي مشمرة اللباس إلى ركبتيها فرأيت لها  
ساقين يحيران الفكر وهي كما قال في  
وصفها الشاعر:

يا من شمر عن ساق ليعرضه

على المهين حتى يفهم الباقي

وزان ساقيهما اللتين كأنهما عمودان من مرمر  
خلخل الذهب المرصعة بالجواهر، وكانت  
تلك الصبية مشمرة ليابها إلى تحت إبطيها  
ومشمرة عن ذراعيها فنظرت مما صمها  
البیض وفي يديها زوجان من الأساور وفي  
أذنيها قرطان من اللؤلؤ وفي عنقها عقد من  
لحمين الجواهر وعلى رأسها كوفية دق المطرقة  
مكللة بالفصوص المثمنة وقد رشقت أطراف  
قميصها من داخل دكة اللباس»<sup>(٩)</sup>.

وسرعان ما تجسدت كلماته في قوة جسدية تنفيس  
بالشبق والشهوة تنقض عليه، وتفرض عليه الزواج بدلاً  
للموت، والخروج من الدار مرة في السنة والبقاء على  
مدار السنة ليؤدي دور الدبك؛ فالدبك الذي ظهر في  
حكاية صاحب الزرع مع الحمام والشور، يعود ثانية  
بصفته الأخرى «خالي الهموم» متفرغاً للنكاح.

والشفافية وسيلة السرد في تصعيد القصة العاطفية، التي لا بد أن تتشابه مع العشرات المثيلات لها، والتي من شأنها أن تقام بين جوارى القصر وبين التجار وأصحاب المحازن الذين ينتظرون بلوغ ما هو سرى ومغرم، مغامرين مرة وخائفين مرة أخرى. وينفرج المكان في بيوت سرية وأخرى علنية، فللاجوهرى منزلان، أحدهما للقاءات الخاصة، والآخر لأهله، وعلى بن بكار يقيم مع أمه، والجارية تفر بعدما دامهم اللصوص من على السطوح التي تبدو في هذه الحكاية وغيرها متلاصقة ومتقاربة تتيح الهرب عند الضرورة.

لكن مجتمعاً من هذا النوع تتقاسمه الرغبات والمصالح والسلطة والأموال هو «سرائي» أيضاً، فالرغبة تخشى الفضيحة، وكذلك الحب، فتموت شمس النهار كمدأ، ويذوى ابن بكار وينتهي، على الرغم من أن شخصية الخليفة تبدو عطوفة وحنونة، تبذل الغالي والنفيس من أجل واحدة كشمس النهار. لكن جلسات الطرب والغناء في القبة المخصصة لهذا الغرض يمكن أن تمثل ما قيل وما يقال في كتب التاريخ عن المتعة في البلاط العباسي، حيث تتحرك الجوارى بالعشرات، بالجمال الجسدي والروحي والمواهب والكفاءات والمقدرة المتنوعة، من غناء ورقص وعزف ولطف وظرف وخلاعة ومجون، فتنصر على هامش الفاعلية اليومية الأسرار والمقالب، ومشاهد التستر والتخفى، وتظهر الميول البشرية في تعبيرات متباعدة. ويأتى المكان مسانداً لكل ذلك، فثمة زاوية للتخفى والاستتار، وثمة باب حديدى يظهر من البستان إلى النهر، والقارب، والهرب. وليس عجيباً بعد ذلك أن تكثر ردود الأفعال إزاء حكاية مثل هذه. فبينما يستجيب الشاعر تينسون (Tennyson) لمشل هذه الحكاية، يرى آخر أنها إعلان عن موت الحب. لكن «تينسون» يرى انتصار الفن في استيعاب الرشيد معنى الفنون والحب، ويرى في صورة انفجار المكان نوراً بهيجاً ضاحكاً بالطرب في لحظة نشوة فريدة مثلاً لهذا

ينفصل بموجبه المكان بين (سلطاني) وآخر عامي، وبينما كان وسيط على بن بكار مع شمس النهار صديقه أبا الحسن بن طاهر الجوهري، صاحب العلاقة الوثيقة بالبلاط، فإن الوسيط البديل يمثل أنه «عامي». ولأنه كذلك، يخشى على نفسه من غضب البلاط، فيكون تدخله في العلاقة العاطفية بين الاثنين محكوماً بهذا الخوف.

وبينما يختلط المكان بالفعل في تأثير الجو وشحنه بسلسلة من التوقعات والمخاوف، يتدفق النهر، أو البحر، بين ضفتين، وسيطاً هو الآخر غير عامي بالمخاوف والتوقعات، فهو السبيل الذي يلجأ إليه اللصوص عندما يسرقون دار الجوهري ويخطفون شمس النهار وعلى بن بكار، كما أنه السبيل لعودة هؤلاء مع الجوهري سالمين، بينما يصبح البر محطة المتاعب، فهناك العسس والشرطة، وهناك اللصوص، وهناك أيضاً العميون، فتستعين شمس النهار على الفضيحة باستخدام مكانتها محظية، سكرت وخرجت وتعرضت إلى ما تعرضت إليه.

لكن أبا الحسن يحزم الأمر ويرحل بهالة وحلالة وأهله إلى البصرة، فثمة علاقة مع البلاط يقيمها على ابن بكار، وهو تاجر لا يقدر على تحمل تبعات مثل هذه العلاقة السرية بواحدة في البلاط.

أى ابن بكار يخالى الوفاض، على خلاف التاجر الذى يخشى غضب الخليفة ورهطه، فيهاجر قبل أن تدركه الهنة.

وتعتقد العلاقة في أكثر من مجال، فالمكان ليس مساحة تمتد بين البلاط والمدينة بأزقتها وبيوتها فحسب، بل إنه يتعمق بما فيه من سلطة وتأثير وامتداد؛ وهكذا تتحرك جارية شمس النهار بمقدرة المتسكن العارف بالمكان وأسراؤه، ولهذا نقول عنها شمس النهار؛ «ما يسد عليك موضع إلا وفتح لك» (الليلة ١٦٤، ص ٣٣٣). وهى في تنقلاتها وحركاتها واعتمادها الرسائل المكتوبة

الاتسار الطروب للحياة والفنون. هكذا يصغر يستر الصورة أيضاً، لكن «تسون» يفرس في الحب نفسه، في ذلك الشعور الرقيق الذي يمنعه التستر من الظهور، والذي يخبر ظاهراً عند موت الاثنين، فيكون تشييع جنازة ابن بكار تعاطفاً واسعاً مع عاطفة نادرة من هذا النوع.

لكن الحكى في (ألف ليلة وليلة) لا يتدفق لعامل واحد، فالاستدراج الأساسي هو القلق وقلة النوم والرغبة في النسيان، هكذا هو الحكى العلاجي مشافهة أو فعلاً:

فالحجاج في رواية الجاحظ عن ابن القزعة يقول: «أرقت، فحدثني حديثاً يقصر على طول ليلي، ولكن من مكر النساء وفعالهن»<sup>(١١)</sup>، وهو ما يظهر في الليلة ٥٩٣ (م ٢، ص ٧١) عن سقوط أرباب الدولة في فتنة الشابة الجميلة، بينما يبحث الرشيد عن النادرة والمغامرة. وتتسائل الرغبات عند شخوص (ألف ليلة وليلة)، فهذا تاج الملوك يرى صورة دنيا، ويستدعي رحلة المغامرة والبحث والمجازفة، وهذا علاء الدين أبو الشامات وابن الخصيب، وغيرهما يقدمون على أمر مماثل. وبينما يدفع الرفاه إلى المغامرة في بعض الحكايات، فإنه ربما يؤدي إلى الزهد أيضاً، وكلما ظهر الزهد قلت الحركة وانعدم الفعل وساد التأمل (أو الفعل الداخلي). أي أن الأنساق تتغير، تماماً كما هو الشأن في الواقع: فكثرة السهر تدفع خمارويه بن أحمد بن طولون إلى شيء آخر غير (التخمير) الذي ولع به بنو العباس، فقبل له ببركة الزبيب في قصر الميدان فوقها فرش شدت بالحلل والزناير «فإذا نام لم تسكن حركة الفرش بحركة الزبيب»<sup>(١٢)</sup>.

لكن الحكى بشكل استجابة أساسية في (ألف ليلة وليلة) وغالباً ما تتسلل في الحكاية نوادر لا هم لها غير تمديد السرد والتنويع على مهنة الرواة، فهذا هو على العجى يأتي به جعفر إلى الرشيد لما يمتلك من مشاهدات وما شاهد من حوادث وما مر به من ظروف.

ويمكن أن تكون لمثل هذا الشخص وجوه عدة في المجتمع العباسي، كإبن المغازلي وأبي العبر والباز وغيرهم ممن ترد أسمائهم في كتب التاريخ. لكن «على المجمل» في الليلة ٢٩٥، ص ٤٦٨ لا يبدو أن يكون «رواية» يلعب على مهنة القص، متمتماً بها إلى أقصى المستطاع من خلال «الجرب» المفقود: فشمة كردى يدعى أنه جرباه، فيسأل القاضي: «ماذا في الجرب؟» ويستدعي جواب كل منهما يتنافس مع الآخر، ممتداً في شتى الشؤون والتفاصيل، فيسرف الكردي في الذكر، وبعدها يسرف العجى، فيأتي الآخر بما لديه من معرفة فيدخل في الجرب الخدم والحشم والمساكين والمستلكات، ويأتي الآخر بما يقدر عليه ذهنه من تصورات، فيتناول الجرب ويمتد، كأنه منطاد خارق أخذ من الدنيا ما يستطيع حسب ذهنية كل منهما ونصواته، حتى يفتح القاضي الجرب فلا يجد غير قليل من المشاع، من جبن وزيتون... إلخ. أي أن تعطى الخيال يتعاكس مع صغر الجرب ومحدوديته وضيقة. هكذا هو شأن الراوي في تعامله مع الموجود من وقائع، ينطلق منها فيضيف عليها حتى تكبر وتتسع وتبدو آيلة للانفجار في حالات وصور عدة.

وبينما تفتح الحكايات غير المنسوخة أو المكيفة عن النوادر التاريخية على عرض ما له وظائفه ووساطاته ومكوناته السردية يستجيب لاستفهام ما عن حال أو مآل، فإن ما هو تاريخي ينشغل بتشبيات المطابقة مع ما كان وإعادة تكوين الماضي التاريخي أمام الحاضر، فالمنتصد في تذكرة ابن حمدون يدخل دار الصيرفي الخراساني ويحظى بالعناية الكاملة، لكنه يتوقف عن المرح ويموت السرور في ملامحه، فيسأل صاحب الدار مستغرباً، وتكون الإجابة حافلة بالاستفهام والتشديد والوعيد. وتتدفق حكاية الصيرفي الخراساني حتى تبلغ هدبة المتوكل له ولجاريته شجرة الدر، فيتطابق الحال، ويتأكد التماثل والامتثال، وبعاد وضع الواقعة بكل مخاطراتها

إنتاج وإخراج لمشهد زورق الخليفة الرشيد نفسه، فهو:

«ينزل في كل ليلة بحر دجلة في زورق صغير  
ومعه مناد ينادى ويقول: يا معشر الناس كافة  
من كبير وصغير خاص وعام صبي و غلام  
كل من نزل في مركب وشق في دجلة  
ضربت عنقه أو شقته على صاري مركبه».

ولم يستغرب الخليفة الرشيد ما يسمع، وإنما يظهره  
أن يستمر في معرفة الأمر بكامله ولغاية منتهاه؛ وإعادة  
تكوين المشهد تتوزع في متواليات لتقدم الحدث  
والحكي، بينما يتحول الحكي نفسه إلى استرجاعات  
لأحداث ماضية جرت على الجوهري وأفضت به إلى ما  
هو عليه الآن: فهناك موكب الزورق يراقبه الرشيد، وهناك  
موكب دخول البستان، وهناك مجلس الخليفة في  
مقصورة الطرب والمتعة. وأثناء ذلك تظهر رغبة المشاهدين  
(الرشيد وصحبه) في معرفة سر ما يجري؛ فكلما كان  
يتهاشم مع جعفر البرمكي يسألها الخليفة الثاني  
(الجوهري) عما يدور، حتى كان سؤالها عن آثار  
السياط التي بدت على ظهره مصادفة.

وتستعيد السهرة التي يقيمها الخليفة (الثاني) أو  
المزيف محمد على الجوهري ما كان قد تحقق في مرات  
عدة في (ألف ليلة وليلة)، وبخاصة تلك التي يرتضيها  
الشيخ إبراهيم لعلى نور الدين وأنيس المجلس؛ فالحكايان  
تتحركان به «موتيفات» واحدة، كالأنوار والقناديل والغناء  
والموسيقى والشراب، وبفضاء مكاني متقارب، من  
«الدجلة» إلى «البستان»، وإلى «المقصورة الخاصة»  
بالطرب والمتعة وطقوس اللذة. ويجري استجماع الزمان  
في لحظة حب عاصفة بقلبي الجبيين في الأولى، بينما  
تستعيد الثانية عذاب المعنى (على الجوهري) من خلال  
الغناء. ويظهر الخليفة متفرجاً على المشهدين، مستدرجاً  
المتعة إلى عالمه واللذة إلى مزاجه ما دامت كل تجربة من  
هذه تتموضع في إطار تجاربه الكثيرة وتستدعي الرحمة

وغرائبها في أنساق تبدو مقبولة ومحتملة ومألوفة، فيشيع  
السرور ثانية في وجه المعتضد. ويكون ابن حمدون  
مسروراً هو الآخر باسترجاع ما يبدو مثيراً وعجيباً وخليقاً  
بالذكر والترويح، وبذلك يكون التماهي بينه وبين نساخ  
الخلفاء ومؤرخيهم وهم يطلبون منهم تدوين ما سمعوه  
ليكون مفيداً ولتعم منه العبرة (الليلة ٩٦١، ج ٢، ص  
٥٤٥).

وبينما كان الرشيد يتصور المشهد الذي أمامه في  
دجلة لواحد من أولاده، كان الجوهري يصصح هذا  
الوهم قائلاً:

«لست أمير المؤمنين (...) وإنما اسمي  
محمد على الجوهري وكان أبي من الأعيان  
فمات وخلف لي مالا كثيراً من ذهب وفضة  
ولؤلؤ ومرجان وياقوت وزبرجد وجواهر  
وعقارات وحمائم وغيظان وبساتين  
ودكاكين وطواحين وعبيد وجوار وغللمان...».

أما لماذا يضطر على هذا المشهد فإنما: «لأبلغ ما  
أريد من أولاد المدينة. لكن ما يضره هوما تفصح عنه  
حكايته؛ إذ إنه يلقى بهذا البذخ والجاء ومزاولة الخلافة  
الجرح الداخلى الذي تركته دنيا البرمكية وهي تطرده من  
عالمها؛ واضرب هذا الخائن الكذاب فلا حاجة لنا به»؛  
فهو يدرك أنه بوجاهته وماله لا يعدو أن يبقى تابعاً وذليلاً،  
دوره تغذيه الرغبة، وبانتهاء ذلك تنتهى مهمته؛ فالسلطة  
القائمة في البلاط بخليفته وسادته وسدنته ونسائه  
وغلमानه هي الأقوى، وكان لابد من أن يستعيد بها  
تمثيلاً بعد ما عجز عنها في الحقيقة. ولهذا، لم يكن  
الخليفة الرشيد في الحكاية يستغرب مثل هذه النزعة، بل  
تعاطف معها وأعاد تأسيسها في الواقع من خلال  
استرجاع الجوهري بماله إلى الحاشية.

ومشهد زورق الخليفة المزيف أو الثاني (الشاجر  
محمد على الجوهري) في دجلة، يكاد يكون إعادة

اقتحم التاريخ منحى الحكى وحاصر مخيلة الرواة، إلا أن القارئ غالباً ما ينصت إلى تعليقات شأن تلك التي ترد في الليلة ٧٩٤ (ص ٣١٥، ج ٢) مثلاً على لسان تحفة جارية زبيدة، التي تقول بعدما شاع حسن الصبية الجنية الطائرة زوج الحسن البصري:

«وحق نعمتك ياسيدتى إن عرفت بها أمير المؤمنين قتل زوجها وأخذها منه»

ثم تستدرك:

«أن يسمع بها أمير المؤمنين فيخالف الشرع ويقتل زوجها ويتزوج بها».

أى أن خط السرد الأساسى يطمئن إلى الرشيد فاعلاً، قدراً لامناص منه، مهما كان التلاعب بطريقته في بلوغ الأشياء. ومثل ما يعرفه الآخرون وقد يتواطون بشأنه كما هو الأمر في الليلة ٥٩١ وما يليها: فابن الملك يبلغ زوجة التاجر عن طريق الوزير، وعندما يأتى الزوج يضعونه في صندوق فيطلب الوزير أماتته من التاجر (أى الصندوق). لكن الأخير ينكشف عنه باب الغلق، فلا يمسه التاجر بعد أن يعرفه:

«فلما رآه التاجر وعرفه خرج إلى الوزير وقال له ادخل واخذ ابن الملك فلا يستطيع أحد منا أن يمسه» (ص ٧٠، ج ٢).

وتؤكد في (ألف ليلة وليلة) مكانة الخليفة الرشيد على أنه السلطة الأمرة الناهية المفضوب الطروب مرة واحدة. وعلى الرغم من أن المشاكلة بين الحكاية والواقع ليست ضرورة قائمة، كما أنها ليست أساسية في قراءة نصروس الحكايات المطبوعة المتداولة، إلا أن المتن الحكائي يتيح تصورات واسعة لما كان سائداً ودارجاً ومحكياً، فالتون الحكائية تنبئ أيضاً على مجموعة من اللغات والخطابات، ويتشكل فيها عخطاب آمر وآخر صراوغ وثالث مغبون ومغيب ورايع غائب بإرادته. فمنذ

في عالمه: فالخليفة هو الأمر في الحرب والحب، في القضاء والفضاء، وكل أمر يهون عنده عندما لا ينطوى على التهديد. فالحب مشغول بنفسه، وقصته تسلية للخليفة تستحق المكافأة أو الاحتواء، إذ لا يدري المرء سر إنشاء الخليفة لأنيس الجليس بينما جرى نزويد على نور الدين برسالة إلى البصرة. ولم يجز الجمع بينهما إلا بعدما اضطربت صحتها وساءت. أما دنيا البرمكية فقد استدعاها الخليفة إليه، قائلاً لها:

«أعرفين من هذا؟»

قالت: يا أمير المؤمنين من أين للنساء معرفة الرجال!

فتبسم الخليفة وقال لها: يادنيا هذا حبيبك محمد على الحوهرى وقد عرفنا الحال وسمعنا الحكاية من أولها إلى آخرها... (الليلة ٢٩٤، ج ١، ٤٦٧).

أى أن الخيفة كما يظهر في الحوار يتمتع باحتواء الأسرار الخاصة واستدراجها إليه، وبالتالي ضمان هيمنته على السلطة الخاصة التي منحها لحاشيته، وكلما كان السر قريباً إلى الرغبة في استجماع المقربين بروابط تعزز هذه السلطة ظهر السرد متمدداً بارتياح، مستعيناً بملفوظات ذات صبغة مدنية.

لكن المطابقة التي ميزت كتب التاريخ تخفى بمقارنة ساخرة نقائضها كافة، وإذا كان الراوى قد أخذ عن كتب التاريخ حكاية أبى يوسف القضاوى في الاستبراء لتييح للرشيد الزواج في الليلتين ٢٩٦ و ٢٩٧ (ج ١، ٤٦٩ - ٤٧٠)، فإن الرواة أبقوا باستمرار على خطى سرد متناقضين في هذا السياق، بين واحد يتصرف الخليفة بموجبه على أنه الوهاب الحر الطليق في أموال الآخرين وأعراضهم، والآخر المتوجس المرتاب في الشرع، القلق منه وعليه. ولربما يتداخل خيطا السرد كلما



للتجوال والتطواف في الشوارع والنهر والبساتين، إذ يحتفظ الخليفة بسلطانه سرّاً وعلناً، وكلما تخفى ازدادت هذه السلطة وتضخمت في علاقاتها بجمعفر. وكلما تأمل الخليفة الذي زاول الخلافة تقليداً التفت الخليفة إلى جمعفر، قائلاً: يا وزير، وتكون الإجابة: «لبيك»، تماماً شأن الجان المأسورين بخاتم سليمان (الليلة ٢٨٦، ص ٤٥٩) كما أن الخليفة قد تدفّعه النزوة إلى الإعلان عن نيته في تصفية صحبه إذا لم تتحقق رغباته، فيقول في حكاية الشيخ إبراهيم وعلى نور الدين وأنيس المجلس (الليلة الخامسة والثلثون، ص ١١٧):

«والله إن غنت هذه الجارية ولم تحسن الغناء  
صليتكم كلكم، وإن غنت وأحسنت الغناء.  
فإني أعفو عنهم وأصليك أنت [هاجمعفر]...  
فيجب جمعفر: اللهم اجعلها لا تحسن الغناء.  
فقال الخليفة: لأي شيء؟  
فقال: لأجل أن تصلبنا كلنا فيؤانس بعضنا  
بعضاً.

فضحك الخليفة» (ص ١١٩).

أي أن الصوت المراوغ له استراتيجياته في احتواء مثل هذه النزوات التي تكتسب صفة قاطعة عند المستبدين والدمويين، ولا بد للخطاب المراوغ من الاحتيال، كما فعلت سيدة الخطاب المراوغ شهرزاد باستدعائها المظرون الحكائي، أو كما تفعل الجوارى في الحكى والغناء والرقص. ولكن هذا الخطاب ينشق داخل عالمين، أحدهما محيط وعدواني والآخر لين ومسال�. ولهذا يمكن أن يتسلل الخطاب المراوغ عند مجموعات المجائز القوادات أو الفاعلات في مقابل السرقة والجريمة في عدد كبير من (الليالي).

أما دوافع الحكى وعوامله الأخرى، فهي الإغراء والرغبة، والفتوة والخيبة، والظرف والتماجن، والمغامرة

البدة كان خطاب شهریار آمراً، وعندما تضطره الوقائع إلى الخيبة والإحباط يتحول إلى آخر قسرى يتموضع في الأفعال بدلاً للطاقة الهبطة، ولهذا لم يكن أمامه غير اختراق البكارة وفضها قبل أن تستعيد شهرزاد لديه نزعة الإنصات والاستماع والمتعة، أي المكونات الجذرية للخطاب. أما نسخة المكررة الأخرى، كالرشيد مثلاً، فإن غضبه يتدفع في خطاب يتماهى مع القتل، فدوحية رأسى وترية العباس إن لم تسأله لأحمدت منك الأنفاس» (الليلة ٢٩٠، ص ٤٦٢)، فثمة استدعاء كامل للسلطة الشخصية وشرعيتها التاريخية المعروضة للناس، وثمة تهديد مطلق بالتصفية الجسدية. وعلى الرغم من أن «جمعفر» الوزير يظهر دائماً تابعاً وصفيّاً وهادئاً وداعياً للصبر، فإنه يبقى على الرغم من ذلك «كلب الوزراء» كما تقول (الليالي) على لسان الرشيد؛ إذ إن خطاب السلطة الأمر الذي يمتد بين الخليفة وأولاده ونوابه وحاشيته ونسائه هو ملكه أولاً، يحتفظ به لنفسه ويعطيه لمن يريد مؤقتاً، ومتى ما اختلف مع الآخر زالت نعمته، وانتفى من هذا الخطاب، وغابت عنه لحظة الأمان. ولهذا لم يكن مستغرباً أن يورد الرواة على لسان أحمد الدنف قوله لعلاء الدين أبي الشامات بعد ما ألصقت به نهمة السرقة:

«يا علاء الدين أنت ما بقى لك إقامة في بغداد، فإن الملوك لاتعادي يا ولدى، ومن كانت الملوك في طلبه ياتول تعب» (الليلة ٢٦٥، ج ١، ص ٤٣٦)

ومثل هذا الصوت هو ما تنطوى عليه المفارقات في الروى، ولربما كانت هذه من استراتيجيات تكسير النوايا، إلا أنها ليست حاضرة في ذهن الرواة ضرورية؛ أما الخطاب المراوغ فغالباً ما يظهر عند تقابل سلطتين؛ أمة وأخرى تابعة اضطرراً. ولهذا، يكون خطاب جمعفر الهرمكى مثلاً واضحاً للخطاب المراوغ، فهو يتدنى دائماً بالسمع والطاعة كلما عرض عليه الخليفة مشروعه

ليلة وليلة) هي انحرافات داخل الحكى تقوم بتصعيد حلقات الفعل، وتعقيد رحلات البحث، ومنها سمات التحولات المجابية، قبل أن تعيد الحكى ثانياً إلى تلافى الخارق والذنيوى فى زيجات المردة بالإنس، أو فى ظهور «الجن الطيب» الذى ينتقم لبنى الإنسان من الأشرار.

والمهم، فى مثل هذه القصة، أن الراوى يظهر محمد الكسلان عاجزاً عن كل شئ، معتمداً على أمه فى مأكله ومشربه ولبسه ومشيته، فلم يره بصرى قبل يوم التحاقه بحركب أبى المظفر. وهو فى ذلك مثل المادة الخام التى يشتغل فيها الراوى، بينما يأتى طلب السيدة زبيدة لجوهره كبيرة تكون فى رأس التاج بمثابة حفاز للحكى، ولانفجار الحكاية من مادة خام راكدة كمحمد الكسلان لتكون واحدة شديدة التعقيد والتحولات، مليقة بالمخاطرات المحببة، قبل أن يسر الجن الطيب لمحمد الكسلان «العدالة الشعرية» المتجسدة فى تبخير «العقار بالمسك» ليأتية العفريت وينقلوا له ما يريد من مجوهرات، فيكون أكثر ملكاً من الخليفة. أى أن الراوى بخياله ينتقم حتى من الخليفة ورهطه، ولهذا يقول محمد الكسلان: «إذا طلبت شيئاً من المال أو غيره أمرت الجن أن يأتوا لك به فى الحال»، ولا يمكن أن يظهر الراوى متمرداً أو ساخراً أو هازلاً كما هو عليه فى مثل هذا التمرد (الليلة ٣٠٥، ص ٤٨٠).

وكما يشغل الرواة متلقى الحكاية، كان الفاعلون فى عدد من ليلالى (ألف ليلة وليلة) يجدون أنفسهم مأخوذين بالإغراء منقطعين إليه، مجازفين بحياتهم وبأموالهم عندما يسمعون بصية بخارقة الجمال، فأنه سحرت غيرهم، شأن الدرويش البصرى (الليلة ٩٦٥، ج ٢، ص ٥٥٣) الذى يقطع المسافات باكياً كلما تذكر البصية البصرية التى سبت العباد بحسنها حتى يتحایل قمر الزمان لبلوغها بعدما انشد إليها جراً ما قيل فيها: فالسماح لا يقل عن الرؤية، وتحرك الفعل بموجه فى (ألف ليلة وليلة) مادام الحكى هو الذى يشتري الحياة

اليومية (الخروج)، والفرقة: وكل هذه العوامل تجتمع عند مخيلة تتمدد وتوسع كجراب الكردى فى واحدة من الحكايات، أو كشوب الرهش فى أخرى. فشمسة إغراب مضحك مرة، ومزاوجة بين الواقعى والمخيل، يحلق فيها الذهن، ليس تماماً كالسباط المسحور وإنما ككوب الرهش الذى يبدو اقترانه بالواقع أكثر نفاذاً وشدة وحضوراً.

ولربما تبدو حكاية «محمد الكسلان» (الليلة ٣٠٥) واحدة من بين أبرز حكايات (الليالى) التى تتمدد فيها ذهن الرواة ليأتى بالخيال إلى الواقع، ويعيد تكييف نفسه فى داخل هذا الواقع، فيضطره فى النتيجة إلى التمدد هو الآخر، والانتساع والتوتر والانفجار عندما تضيق الحياة بالمفارقة أو بالتقليد الساخر وبالحاكة العائبة: ويلجأ الراوى إلى الدخول فى صورة أخرى أو فى صوت آخر، فربما كان أبو المظفر الشيخ البصرى والتاجر المرموق أيام الأمير محمد الزبيدى والى البصرة فى عهد هارون الرشيد، وربما يتمظهر أو يتخفى فى صورة القرد الأشعث المهموم الذى يتلقى الإهانات والعبث والمذلة من رفقاءه القردة فيبتاعه أبو المظفر فى طريق عوده المركب متذكراً محمد الكسلان ودراهمه القليلة، فيكون الفرد حصة محمد الكسلان. ويستمر المركب بمعاناة السفر، وبالهجمات والاعتداءات، حتى تم تقييدهم جميعاً أسرى على متن المركب: ولو استمرت الحال لشوقف السرد. لكن القرد تحرك وفك القيود وانطلق المركب، فجمعوا للقرد مالا، كما يجمع المستمعون للرواة. وبعدها تودهر التجارة، والقرد يأكل ويشرب مع محمد الكسلان ويأثبه بالمال، حتى حل موعد الزواج، فدلّه على السر (ص ٤٧٤). لكنه، أى محمد الكسلان، ابن حجام وعامى، ولا بد من مال وفير للزواج. ويكون القرد عوناً، ويطلع الكسلان على سر الطلمس فى منزل العروس، فيفكه، ويخطف القرد الفتاة، إذ تبين أنه كان مارداً فى صورة قرد، وأنه وضع نفسه فى تلك الصورة الدليلة لبلوغ المراد. أى أن «تحولات المسوخ» فى (ألف

السرد يتحرك بين قطبي الشرثرة والفضول، فكل مواجهة لهذه الشرثرة تخفى نية ما للانشقاق بشغل بديل يود الحلاق معرفته. قال الحلاق: «أظنك مستملاً». فقلت له: «نعم، نعم نعم». وكان الشاب البغدادي يتوقع من الرضوخ للأمر الواقع والكف عن الشرثرة، لكنه وجد وضعا مغايراً ورغبة مضادة في معرفة الخبر وتقصيه. أي أن السرد يشتد في حال التمثل بين الاثنين، ولو كان الشاب البغدادي صاحب مكانة أمرة أو متسلطة لتمكن من تغيير الموقف. لكن مثل هذه الواقعة لها فضاء تاريخي تمتد فيه، وتلتقي تفاصيله مرجعاً لا يستغربه المستمع أو القارئ.

و(ألف ليلة) هي الوحيدة التي يمكن أن تتيح لمثل حلاتي بغداد الثرثرين مثل هذه الامتيازات التي تسمح لهم بمخاطبة ملك الصين ليروي لهم شيئاً (ص ١٠٥، ج ١، بولاق).

والامتياز يمنحه الرواة بغضوة للحجابين، مادام المناخ قد تعامل مع الشرثرة على أنها أمر مفروغ منه، إذ يروي عن أبي محمد الأعمش أنه كثر الشعر عليه، فقال له أحد تلاميذه أن يأخذ من شعره، فأجاب «لا أجد حجماً يسكت حتى يفرغ»، فوعده تلاميذه بذلك. لكنه بعدما أمن في الحلاقة توجه إليه بسؤال. ويقول ابن عبد ربه:

«نففض ثيابه وقام بنصف رأسه مخلوقاً حتى دخل بيته».

ويروي السندي بن شاهك أن المأمون استقدمه على عجل من خراسان، وقد هاج به الدم، وأعلم الحاجب بذلك، وانصرف إلى منزله وأحضر له حجماً طالب بالآ يكون فضولياً. لكن سرعان ما دارت يده على وجه ابن شاهك حتى قال: جعلت فداك، هذا وجه لا أعرفه، فمن أنت؟ ومن أين قدمت؟ وأي شيء أقدمك؟ فوعده ابن شاهك بالقصة كاملة عند الانتهاء. وقال الحجاب:

ويحول دون الموت. ومثل قمر الزمان كان تاج الملوك الذي يشد إلى قصة عزيز من دنيا أولاً (١٢٨، ٢٦٦، ج ١) قبل أن يطلع على صورتها، فيتضافر المهكي مع البصري في تأليب تواليات الفعل، رحلة، ومخاطرة وتحولات وأقنعة ووسطاء، ومجابهة شديدة، واحتمال واستدعاء لما هو بصري نفسى يلغى ما هو مثيله.

ولما كان الحكى ومرادفه السماع بهذه القوة في تحريك الأحداث، والسرد ضرورة، فإن التحدير منه هو التمهيد لإيقافه، فتحتفة العوادة جارية زبيدة تخذر من سماع الخليفة بزواج حسن الصايغ (الليلة ٧٩٤، ص ٣١٥، ج ٢)، فمضى عرف بها تزوج منها وقتل زوجها. أي أن الحكاية تنتهي عند هذا الحد. ويتكرر مثل هذا التحدير بأشكال مختلفة، فهو يوتر الفعل والحدث والحكي مرة أو يمهد لانتهاه مرة أخرى، فتحة حكي وحياة، ولحمة توقف وموت. أما عندما يتوقف الحكى فتحة ما يشير إلى ذلك ويغري بالاستطلاع أو بالسؤال أو بالإقدام على فعل، إذ إن (ألف ليلة وليلة) لا ينسى أن تنتهي عند باب مغلق بمشعل عليه العنكبوت (الليلة ٥٩٤، ج ٢ ص ٧٨).

ولهذا، لم تكن حرفة الحلاقين والحجابين تستأثر بالسرد حبشاً، فالشرثرة هي الأخرى حياة، كما يظهر في طبيعة الحكايات التي ترد على ألسنة الرواة الحجابين والحلاقين. ومهما استبد الضيق بالشباب البغدادي (الليلة ٢٩)، إلا أنه مضطر إلى الاستماع مرة وإرضاء فضول الحلاق مرة أخرى، ففيه يقول الشاعر:

جميع الصنائع مثل العقود

وهذا المزين در السلوك

فعلو على كل ذي حكمة

وتحت يديه روس الملوك

وكان الشاب البغدادي يقاطعه، قلت له: «دع مالا عنيك فقد ضيقت صدري واشغلت خاطري». لكن

وتعرفني بالمنازل والسكك التي جفت عليها؟ قال ابن شاهك نعم.

ثم أوصى ابن شاهك أن يعلق الحجام من العقبين. وكلما قص ابن شاهك طرفاً صاح بالغلام أن يضربه عشرة أسواط، حتى انتهى الغلام إلي سبعين سوطاً، فالتفت الحجام إلى ابن شاهك: ياسيدي: سألتك بالله، إلى أين تريد أن تبلغ؟ قال ابن شاهك: إلى بغداد. قال الحجام: لست تبلغ حتى تقتلني. قال ابن شاهك: فأتركك على ألا تعود؟ (١٣).

وبضح المجتمع حينذاك بأنواع الحوادث والتفاصيل عن الرحلات ومقالبها ومشكلاتها ومصادفاتها، فلكل مصادفة مقام، شعر أو نادرة أو طرفة أو حكاية، وكل حكاية يمكن أن تتوالد في حكايات أخرى: فعالم حكايات (ألف ليلة وليلة) ليس غريباً عن ذلك المجتمع، وفضاءات الحكى تبدو مكتظة بكل ما يتيح لذهن الرواة الاشتغال عليه، وما يمكن الخيلة من إسقاط ما تريد عليه أو عجنه بالغريب مرة وبالمذهل والعجيب مرة أخرى، بينما يبقى الخارق عدة الراوي المحترف يسره له الفضاء الجغرافي والديني، فيتوحد عنده مع غيره، لكن ما يذكره الجاحظ مثلاً عن الحسن الجرجاني في الحكاية التالية يظهر كم أن الرحلات اليومية تأتي مليئة بالتفاصيل التي لا تحتاج لغير بعض من التمدد والانساع، والتقاط حوافز الفعل واتجاهاته، لتوليد حكاية واسعة متشابكة شديدة التوتر:

«يقول المحسن الجرجاني: حدثني سهم بن عبد الحميد الحنفي قال: خرجت من الكوفة أرهد ببغداد، فلما نزلت، بسط غلماننا وهبأوا غداءنا، فإذا نحن برجل حسن الوجه والهيئة، على برذون فار، فصحت بالغلمان فأخذوا دابته، فدعوت بالغداء، فبسط يده غير محتشم، وما أكرمه بشيء إلا قبله، وكنا

كذلك إذ جاء غلماناه بشغل كثير، وهيئة جميلة، فتناوبنا فإذا هو طريح بن إسماعيل الثقفي، فأرسلنا في قافلة منا لا يدرك طرفاها، فقال طريح: «ما حاجتنا إلى هذا الزحام، وليست بنا إليهم وحشة، ولا علينا خوف، فإذا خلونا بالخانات والطرق كان أرواح لأبداننا»، قلت: «ذلك إليك»، فنزلنا من الغد الخان، وتغدينا وإلى جانبنا نهر ظليل بالشجر، فقال: «هل لك أن تستنقع فيه؟» فمررنا إليه، فلما نزع ثيابه إذا بين جنبه آثار ضرب كثير، فوقع في نفسي منه شر، فنظر إلى ففطن وتبسم، وقال: «قد رأينا ذعرك بما ترى، وحدث ذلك بجرى إذا سرنا بالعشية، فلما سرنا قلت له: «الحديث» قال: «نعم» قدمت من عند الوليد بن يزيد بالغناء واليسار، وكتب إلى يوسف بن عمر، فلما أتته ملأ يدي خيراً، فخرجت مبادراً إلى الطائف، فلما امتد بي الطريق وليس يصحني فيه أحد، عن لي أعرابي على قعود له، فحدث أحسن الحديث، وروى الشعر، فإذا هو راوية فأنشد فإذا هو شاعر، فقلت: «من أين أقبلت؟» قال: «لأدري»، قلت: «وما القصة؟» قال: «أنا عاشق لامرأة قد أفسدت على عيشي، وقد حذرنى أهلها، وجفاني لها أهلي، وإني أستريح بأن أنحدر إلى الطريق مع منحدر، وأصعد مع مصعد»، قلت: «فأين هي؟» قال: «تنزل غداً بإزائها»، فلما نزلنا أراني طريقاً عن يسار الطريق، فقال: «تري ذلك الطريق؟» فقلت: «أراه»، قال: «فترى الخيم التي هناك؟» قلت: «نعم» قال: «فإنها في الخيمة الحمراء»، فأدركتني أرمجة الحدث، فقلت: «والله إني أتبعها برسالتك»، فمضيت حتى انتهيت إلى الخيم، فإذا امرأة ظريفة

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

لك هذا [الخاتم] قلت: دفعه إلى رجل طيآن. فقال لي: طيآن طيآن، وقربني منه. فقلت: يا أمير المؤمنين إنه أوصاني بوصية. فقال لي: وبك! قل. فقلت: يا أمير المؤمنين إنه أوصاني إذا أوصلت إليك هذا الخاتم أن أقول لك بقرتك صاحب هذا الخاتم السلام ويقول لك: وبك لا تموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت عليها ندمت. فقام على رجله قائماً وضرب بنفسه على البساط، وجعل يتقلب عليه ويقول: يا بني نصحت أباك. فقلت في نفسي: كأنها ابنة، ثم جلس وجاؤا بالماء، فمسحوا وجهه، وقال: كيف عرفته؟ قال: فقصصت عليه قصته.

قال: فبكى وقال: هذا أول مولود لي، وكان أبي المهدي ذكر لي زبيدة أن يزوجني بها، فبصرت بهذه المرأة فوعلت في قلبي، وكانت محبسة ففزوجتها سرّاً من أبي، فأولدها هذا المولود، وأحدرتها إلى البصرة [وأعطيتها] هذا الخاتم وأشباه، وقلت لها: اكتمى نفسك، فإذا بلغك أبي فعدت للخلافة فأبني، فلما قعدت للخلافة سألت عنهما فقيل لي: أنهما! ما، ولم أعلم أنه باق، فأين دفنته؟ قلت: يا أمير المؤمنين دفنته في قبور عبد الله بن مالك. قال: لي إليك حاجة، إذا كان بعد المغرب فقف لي بالباب حتى أنزل إليك [فأخرج] متكرراً إلى قبره.

فوقفت له، فخرج متكرراً والخدم حوله حتى وضع يده يدي، وصاح بالخدم فتفتحوا، فجلت به إلى قبره، فما زال ليلته يبكي إلى أن أصبح وبداه ورأسه ولحيته على قبره [وجعل] يقول: يا بني، لقد نصحت أباك. قال: فجعلت أبكي لبيكاه رحمة مني له، ثم

فوزنت له درهماً ودانقاً. فقلت: خذ. فأبى [أن يأخذه]. وقال: سبحان الله أقول [لك]. لا آخذ وتلع على؟! فأبى أن يأخذه ومضى.

قال: فأقبل على أهلي، وقالت: فعل الله بك ما أردت من رجل عمل لك عملاً بدرهم أن أفسدت عليه. قال: فبعت يوماً أسأل عنه، فقيل لي: مريض، فاستدلت على بيته فأقبلته، فاستأذنت عليه فدخلت وهو مبطون، وليس في بيته شيء إلا ذلك المزود والزنبيل، فسلمت عليه وقلت له: لي إليك حاجة، وتعرف فضل إدخال السرور على المؤمن أحب لما جعلت إلى بيتي أمرضك. قال: وتجب ذلك؟ قلت: نعم. قال: بشرائط ثلاث. قلت: نعم. قال: أن لا تعرض على طعاماً حتى أسألك، وإذا أنا مت أن تدفني في كسائي وجبتي هذه. قلت: نعم. قال: والثالثة أشد منهما، وهي شديدة، قلت: وإن كان. فحملته إلى منزلي عند الظهر، فلما كان من الغد ناداني يا عبد الله [فقلت]: ماشأئك. قال: قد احتضرت، افتح صرة على كم جبتي. قال: ففتحتها فإذا فيها خاتم عليه نص أحمر، فقال: إذا أنا مت ودفنتني فخذ هذا الخاتم، ثم ادفعه إلى هارون [الرشيد] أمير المؤمنين، فقل له: يقول لك صاحب هذا الخاتم: وبك! لا تموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت على سكرتك هذه ندمت. قال: فلما دفنته سألت يوم خروج هارون الرشيد أمير المؤمنين، وكتبت قصة، وعرضت له وأودعت أذى شديداً، فلما دخل قصره وقرأ القصة وقال: علي بصاحب هذه القصة. قال: فأدخلت عليه وهو مضطرب يقول: يتعرضون لنا ويفعلون، فلما رأيت غضبه، أخرجت الخاتم، فلما نظر إلى الخاتم قال: من أين

بما يروونه من تراجع محتمل لدى المهتمين بالشرعية والمتعبدين كثيراً. فالرشيد في الليلة ٣٥ (م) ١، ص ١١٨ يستغرب ما يراه من شيخ إبراهيم وهو يجالس نور الدين وأويس المجلس قائلاً: يا جعفر:

«أنا ما رأيت من كرامات الصالحين مثل ما رأيت الليلة فاطلع أنت الآخر على هذه الشجرة وانظر لكلاً نفوسك بركات الصالحين».

لم يضيف:

«الحمد لله الذي جعلنا من المتبعين لظاهر الشريعة المطهرة وكفانا شر تلبسات الطريقة الزور».

أي أن صوت باث السرد يتألف مع صوت المتكلم. كما تدل المساحة المنوطة لمثل هذا التعليق الذي لا يمتد كثيراً في الحدث أو في المبنى الحكائي.

وبين أنساق الزهد وأنساق المجون في (ألف ليلة وليلة) تنشغل البقعة الرمادية بمثل هذه المناورات في الخطاب، وهي مناورات تسعى إلى إبقاء القارئ منشداً إلى أكثر من وجهة نظر، مادام الحكى نفسه يتمدد في تمديدات معرفية ولسانية كثيرة (الليالي) بمثل هذه التمددية تحقق التجسير من جانب وتمتلك تكسيروها الواسع للنوايا من جانب آخر، فهي تعجز عن أن تصيح بوجه الخليفة كما صاح سفيان الثوري الصوفي بوجه المنصور:

«إني لأعلم مكان رجل واحد لو صلح صلحت الأمة كلها، قال: من هو؟ قلت: أنت يا أمير المؤمنين» (١٩).

سمع كلاماً فقال: كأنى أسمع كلام الناس. قلت: أجل أصبحت يا أمير المؤمنين، قد طلع الفجر. فقال لى: قد أمرت لك بعشرة آلاف درهم، واكتب عيالك مع عيالى، فإن لك على حقاً بدفنتك ولدى، وإن أنا مت أوصيت: من يكون من بعدى أن يجرى عليك ما بقى لك عقب» (١٧).

وترد حكاية نمائلة عن إدوارد ولیم لين يقول إنه نقلها عن مخطوطة لابن الجوزى عن كتابه (مرآة الزمان) (١٨)، ولكنها تخص (علياً) ابن الخليفة المأمون الذي نذر نفسه لحياة الزهد، عاملاً حملاً في البصرة، صائماً نهاراً، ليقضى ليله في جامع قريب، مودعاً الحياة بعد حين وهو على حصر. ومهما يكن، فإن مثل هذه الأخبار ليست غريبة في ضوء ما يعرف عن كثرة عدد المخططات. لكن الحكاية تتشكل في أنساق الزهد في جسد (ألف ليلة وليلة)، وهي أنساق تتكرر في الليلة ٧٩، م ١، ص ١٩١ والليلة ٨٢، ص ١٩٥، كأنها تحاكي ما ينقله ابن الجوزى عن الخليفة المستضيء الذي يظهر في حكايات (ألف ليلة) بما هو معروف عنه من ورع، إذ حضر المستضيء مجلس وعظ الجوزى وهو ينشد:

ستتقلق المنايا عن ديارك

وبيدلك الردى داراً بدارك

وتترك ماعيت به زماناً

وتنقل من غناك إلى افتقارك

فدود القبر فى عينيك يرمى

وترعى عين غيرك فى ديارك

والمستضيء يردد باكياً: «أى والله وترعى عين غيرك

فى ديارك». لكن الحكايات تعرض أيضاً لشمانة الخلفاء



انهماك الحكاية بالرد على الغلمانين مشير هو الآخر، كأنه إسراف الرواة أنفسهم في مثل هذا الأمر، على الرغم من شيعه وكثرة الكتابة فيه، بما يشكل أدياً خاصاً في التاريخ العربي.

لكن الكلام يتسع لاحتواء متعددة لسانية وهجنة ليست محدودة، تختلط وتتداخل بين العامة والخاصة عند الفقهاء والكتاب المؤسرين والخلفاء والقوانين والحرفيين، ولربما تتوزع هذه أو تشتبك عند الشخص الواحد، فتظهر الواحدة لتغيب الأخرى، بينما يلعب الزمن نفسه في الإلغاء والتغيب والحضور، بمحزل عن الأصل التاريخي في الليلة (٣٨٦، ج ١، ص ٥٦٨)، فإن الحكاية تلعب على الكلام وأزماته. والحكاية لا تخص الرشيد بل ابنه الأمير عندما رأى جارية سكرى وعليها مطرف خنز وهي تسحب أذيالها من التيه، فواعده لتهيئة نفسها في اليوم القادم، فلم تأت فاستفسر عن سر ذلك، قالت: يا أمير المؤمنين أما علمت أن كلام الليل يمحوه النهار. وبث على الشعراء عند الباب ليقولوا في ذلك. أي أن الكلام كالحكاية مساحته الليل، وهو بالتالي ليس ملزماً مادام فضاء محكياً ينشغل بالحكي ويغيب فيه، تماماً كما تغيب أجساد أصحابه في لحظة إحكام تعلق الآخر بالكلام الأسر الذي جاءت به شهر زاد. يقول أبو نواس في حال الجارية المذكورة:

هممت بها وكان الليل سترأ

فقام لها على المعنى اعتذاراً

وقالت في غد فمضيت حتى

أني الوقت الذي فيه المزار

وقلت الوعد سيدني فقلت

كلام الليل يمحوه النهار<sup>(٢٠)</sup>

ولربما كانت الحكايات أكثر قدرة على بلوغ كلام الناس ومهاده من كتب التاريخ التي قد تضطره إما إلى التدوين المتجرد فحسب أو إلى إسقاط التفسير عليه، وغالباً ما تستظهر الحكايات ما يبتغيه العقل الجمعي لمجتمع العامة الذي يود دخول عالم الخاصة واجتياحه أو اختراقه واستضمافه. وبينما يتيح ذهن الرواة ومخيلتهم التجوال كثيراً في السرايا والدهاليز وبين البساتين وعند مخاض الثروة ومظاهر الجاه والسلطة، لاسيما النسوة والمال والقوة، فإن هذا الذهن كثيراً ما يتناسى مهماته فينساقي إلى ما يبتغيه من تعرية حرفية لما هو مجازي. فابنة هذا المجتمع الجارية تودد، مثلاً، تدخل ميدان المماحكات والمجادلات اضطراراً بعدما أفلس الزوج ولم يعد لديه بضاعة يعرضها غير زوجه، بذنها وجمالها وسعة حيلتها وسعة تدبيرها وكثرة اطلاعها في العلوم والآداب والفقه. وكان استعراضها لذلك هو استعراض ابن العامة موهبه عندما تصبح هذه سلعة قادرة على المنافسة وشراء رضا السلطة وموافقتها (الليلة ٤٣٧ إلى ٤٦٠، ص ٦١٤ إلى ٦٣٥). لكن الراوي يبقى أسير تكوينه الساخر من مجتمع الفقهاء الذين كانوا منه قبل صعودهم إلى ذلك المجتمع الذي يثير حسده وغيره الآن. ولهذا، جعل تودد تطالب المغلوب منهم في المجادلة بخلع ملابسه، حتى إنه جعل أحدهم يطلب فقط الإبقاء على ما يستر به عورته. ومن الواضح أن الأصل كان يقصد بالخلع المذكور الاستغناء اضطراراً عن جبة المهنة أو المنصب، خلعة العالم والفقهاء، وليس الملابس بمعناها العادي. لكن تتابع الرواة غار على الأصل فحرفه ودفع به إلى ما يرضى للهن الشصبي. ومثل ذلك ما يدور في الليلة ٤١٩ (ص ٥٩٨ وحتى ص ٦٠١).

ويجوز أن تكون حكاية سيدة المشايخ البغدادية التي ارتحلت إلى حماة (عام ٥٦١) ذات سند تاريخي. لكن

## الهوامش:

- (١) تراجع بها جبرهارد لي: *The Art of Story Telling ; A study of the Thousand and one Nights* (Leiden: Brill. 1963).
- (٢) *لغات الأرواق في المحاضرات*: تحقيق محمد مفيد لصحبة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ص ٣٣٨، وكذلك ص ٣١٠ للإشارة اللاحقة عن الحسن المصري والكاز.
- (٣) طبعة بولاق من ألف ليلة وليلة (بلنداد: مكتبة المنى، عن ١٨٥٢ - مصورة بالأوست)، ج ١. الإشارات اللاحقة لهذه الطبعة إلا عند يرويه غير ذلك.
- (٤) تصدده المراجع لي هذا الأمر، منها الفرج بعد القعدة لأي على الحسن النورسي (القاهرة: دار الطباعة ١٩٥٥) والموهي أو الظرف والظرفاء لأي الطيب محمد بن إسماعيل الرواء (عن لايدن ١٩٠٢، دار صادر بيروت)، وكذلك الألفاني، وقد هنا بطبعين.
- (٥) الموهي أو الظرف والظرفاء، تحقيق رولف أبرولو، طبعة صادر، ص ٧٨، ٧٦.
- (٦) كتابه *The Fantastic: A Structural Approach To a Literary genre* (N.Y. Cornell Univ. Press, rept. 1975).
- (٧) لكن الملوك يفسرون على مثل هذه الاستعدادات غير السحرة والممنعين بالسحر، ليس بملوك عارقي وإنما السلطة من خلال التنبيه الأمرة في الحكايات، فالصبة غرق العمرة في الليلة ١٧ - ١٨، ص ٥٠ بولاق عند أمر الخليفة.
- (٨) إلا ظهر العنيت فأراً، ثم كبيراً كالقط، ثم كلياً، ثم جحفاً، ثم جاموسة، ثم اطلق بكلام ابن آدم، الليلة ٢١، ص ٦١.
- (٩) بولاق، ليلة ١٢٢، ج ١، ص ٢٤٩.
- (١٠) بولاق، ج ١، ص ٢٤٨.
- (١١) *الحامض والأضداد*: تحقيق فوزي عطوي، ص ١٥٥.
- (١٢) *الانقصار بواسطة طه الانصار لإبراهيم بن محمد بن أيمن الملاي الشهير بابن دعلج* (بيروت: دار الكتب التجارية، د.ت)، ص ١٢٢ - ١٢٣.
- (١٣) ابن عبد ربه، *الطه القريب*، (بيروت: طبعة الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ج ٨، ص ١٣٥ - ١٣٦، ١٤٦ - ١٤٧.
- (١٤) *الحامض والأضداد*: تحقيق فوزي عطوي (بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب)، ص ١٧٧.
- (١٥) ج ٦، ص ١١٨.
- (١٦) *المعظم*، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد بن الجوزي (بيروت: دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٩٢)، ج ٩٣، ٩٥.
- (١٧) *المعظم*، ج ٩، ص ٩٣ - ٩٥. وجاء في *وليات الأخيان وأبناء الزمان* لأي العباس حسن الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (٦٠٨ - ٦٨١) - تحقيق إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة)، ج ١، ص ١٦٨ بأن أحمد بن الرشيد وكان عبداً صالحاً، ترك الدنيا ... ولم يخلق بشئ من أمورها، وأبوه خليفة الدنيا، ودليل له السبق لأنه كان يحسب يده في يوم السبت شيئاً يلقه في بقية الأسبوع، ويغفر للانفعال بالمادة.
- (١٨) *Arabian Society in the Middle Ages Studies From the Thousand and one Nights*. Ed. Stanley Lane - Poole introd. C. E. Bosworth (London, Curzon Press, 1883, rept. 1987).
- أوردت الخبر أيضاً *سهر القنماوي في ألف ليلة وليلة* (دار المعارف، ١٩٦٦)، ص ٢٥٧.
- (١٩) كتاب *محاضرة الأبرار ومسامرة الأغنياء للشيخ محي الدين بن عربي* (م ٦٣٨ هـ)، م ١ (بيروت: دار صادر)، ص ٢٤٠.
- (٢٠) *ديوان الصباية* لابن أبي حجلة، ص ٥٥ - ٥٦ - ملحق لتعريف الألفواقي، داره الأنطاكي (بيروت، ١٩٧٢).

# توالد السرد فى ألف ليلة وليلة

سيلفيا بافل\*

«المحتوى - التيمى» لهذه الحكايات وتقنيات عرضها. ومع ذلك، فإن التطورات الأخيرة فى علم السرد - Nar-rotologie أدت إلى تفسير المنظور فى تحليل الحكايات الشعبية.

وبعد تودوروف (Todorov 1969) أول من قام بدراسة ما أطلق عليه «توالد الحكايات» فى «ألف ليلة وليلة»، وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة. وكى يشرح تودوروف هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة لغوية: «التضمين» enchassement، وهو مصطلح يعنى حالة خاصة من الترابط subordination، تتمثل الوحدة الأساسية فى النحو السردى لـ (الليالى) فيما أطلق عليه مصطلح «القضية» Proposition. ويمثل الدور الذى يقوم به «الاسم»، القضية التى تنبأها الشخصية. وفى كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة فى السرد، فإن ذلك يستدعى حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها.

من الخصائص المميزة التى تشد انتباه القارئ إلى السرد فى «ألف ليلة وليلة» توالد السرد داخل العمل، وهو توالد يتحقق عن طريق (التسلسل enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها. ولقد اهتم شليجل Schlegel وسلفستر دوساسى Sylvester de Sacy، وهما من المستشرقين، بالملامح التاريخية والتكوينية génétiques لهذه الظاهرة.

ولقد قام بهما كل من إليسيف Elisseéf (1949) وجيرهارد Gerhardt (1963) بدراسة

\* Sylvia Pavel: La Prolifération Narrative- dans les Mille et une Nuit: Journal of Semiotic Research (J.C.R.S.) Volume 2, No. 4.(P.21-40) winter 1974.

وقام بالترجمة من الفرنسية إلى العربية، نهى أبو سديرة، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

مخوى معكوس + مخوى صحيح. عند كل من  
ليفي شتراوس Lévi- Strauss وجريماس Greimas  
(عام ١٩٧٠).

وبذلك، فالرمز الأولى لهذه الدراسة هو «السرد»  
وليس «القضية». إن هذا الاختيار يساعد على التحدد  
«الشكلي» للتكوين السردى للحكايات على مستوى  
بنيتها العميقة التى يتمخض عنها النص بوصفه مجموعة  
من القضايا. وسوف نقوم بتحليل الرموز المستخدمة فى  
الشكل (١) ونحزنها إلى عناصر «متتابعة» Séquence  
(انتهاك، المهمة، خديعة، محاولات... إلخ)، وهذه  
العناصر التى حدد بريمون Brémont وظائفها داخل  
النص (١٩٦٦).

أسما عن الوظائف التى حدددها بروب Propp  
(١٩٢٨)، فيبدو لنا أنها تنتمى إلى البنيات السطحية  
المماثلة لتلك التى تسبق فى نمو تشومسكى Chomsky  
نقديم العناصر المعجمية. ويمكن أن توضح بعض الأمثلة  
والنماذج عمق المستوى الذى حدث عنده التقسيم  
الأول.

فى حكاية «التاجر والعفريت»\* نلاحظ أن «عدم  
التوازن» نتج عن جريمة غير مقصودة :

«خرج أحد التجار يطلب رزقاً فى بعض  
البلاد فاشتد عليه الحر فجلس تحت شجرة  
وحط يده فى خرجه وأكل كسرة خبز كانت  
معه وتمره فلما فرغ من أكل التمرة رمى  
النواة وإذا هو بصفريت طويل القامة وبهذه  
سيف فلما من ذلك التاجر وقال له قم حتى  
أقتلك مثل ما قتلت ولدى، فقال له التاجر  
كيف قتلت ولدى قال له لما أكلت التمرة  
ورميت نواها جاءت النواة فى صدر ولدى  
قضى عليه ومات من ساعته (...) فاستولى

وتمثل هذه الشخوص - الساردة الشكل الأكثر لغتهاً  
للانتباه من أشكال التضمين أو (الترايط) (تودوروف،  
١٩٦٩، ص ١٨٩).

ولكن نشير منذ البداية إلى أننا نتفق فى هذا الرأى  
تماماً مع تودوروف. وسوف نختهد، فيما يلى، فى تمييز  
مجموعة أخرى من التقنيات التى أسهمت فى عملية  
«التوالد السردى» فى (الليالى). وسنقوم بتحليل هذه  
الظاهرة من وجهة نظر النحو - السردى - التحويل  
(T1 Pavel) (Grammaire, Narrative-Transformationnelle)  
الذى يتم تعريف التضمين فيه على أنه «التكرار -  
التردى» (١) Récursivité.

وأفترض، فيما بعد، أن تقنيات التوالد التى تم  
تمييزها تحتل مواقع ودرجات مختلفة من النحو السردى.  
والمصدر الذى نعتمد عليه هو النص الذى ترجمه جالان  
Galland (٢). ونختصى هذه الترجمة أكثر من ستين  
حكاية، وتتضمن عدداً وافراً من الحكايات «التوالدة»  
التي تسمح لنا بالوصول إلى صياغة القواعد العامة لها.

إن المصطلحات اللغوية المستخدمة هنا لها المعنى  
نفسه المتفق عليه فى علم النحو - التحويل.

١ - ويتكون كل سرد (Récit) فى (الليالى) من  
جزئين: يصف الجزء الأول نوعاً من «عدم التوازن» Dés-  
équilibre. ويصف الجزء الثانى «استعادة التوازن» équi-  
libre. وتلك هى القاعدة الأولى فى «النحو الأساسى»  
libre. (grammaire de base).

(١) سرد ← عدم توازن ← استعادة التوازن

وترتبط هذه القاعدة بالازدواج الموتيفى (Couple  
Motifémique) : نقص + إشباع النقص. وقد قام دندس  
Dundes بتوصيف هذا الازدواج عام (١٩٦٤). كما  
ترتبط هذه القاعدة أيضاً بـ :

ثلاث شخصيات واستجوبهم عن الأسباب  
التي تجعلهم يقدمون القدوة السيئة للرحمة. ثم  
إن هارون حل لهم مشاكلهم وخلع  
عليهم\*.

إن استعادة التوازن «تحقق العدل» قد تم هنا بفضل  
القاضي الذي لم يكن له أن ينجح في مهمته إلا بشرط  
أن يستمع إلى حجة كل المذنبين؛ حيث إنهم جميعاً  
أبرياء.

وبالرغم من التعقد الشديد الناتج عن التوالد حتى  
الدرجة الثالثة، فإن حكاية «الصيد والعفريت» هي أيضاً  
تعبّر عن طرق هذا التوازن ثم استعادته:

«كان هناك رجل صياد (...) وهو فقير  
الحال وكان من عادته أنه يرعى شبكته كل  
يوم أربع مرات لا غير ثم إنه خرج يوماً من  
الأيام في وقت الظهر إلى شاطئ البحر وحط  
مقطفه وطرح شبكته (...) وصار يعالج فيها  
إلى أن طلعت على البر وفتحها فوجد فيها  
قمحاً من نحاس أصفر ملآن وفمه مختوم  
برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان (...)»  
ثم إنه أخرج سكيناً وحالج في الرصاص إلى  
أن فكه من القمقم (...) أخرج من ذلك  
عفريتاً أشرب حكي له سبب دخوله في  
ذلك القمقم وحزنه لأنه سجن مدة طويلة  
وحاول الصيد لكي ينقذ حياته أن يعيده إلى  
ذلك القمقم مرة ثانية وينجح في ذلك ثم  
يبدأ «الصيد» في حكاية «وزير الملك يورنان  
والحكيم رويان على أنها مشال تؤخذ منه  
العبرة إلى أن أخرج العفريت من سجنه مرة  
ثانية بعد أن أخذ عليه العهد أنه إذا أطلقه  
لا يؤذيه أبداً وكافأه الجنى بأن أهدق عليه  
الكثير من الأسماك».\*

منه الجنى وأطلقه فرجع إلى بلده وقضى  
جميع متعلقاته وأوصل الحقوق إلى أهلها  
(...) وقعد عندهم إلى تمام السنة ثم توجه  
وأخذ كفته تحت إبطه وودع أهله وجيرانه  
(...) فمشى إلى أن وصل إلى هذا البستان.  
وكان ذلك اليوم أول السنة الجديدة (...)»  
فبينما وهو جالس يكي على ما حصل له إذا  
(بثلاثة شيوخ قالوا له) ما سبب جلوسك في  
هذا المكان وانت منفرد وهو مأوى الجن  
(فأخبرهم) التاجر بما جرى له مع ذلك  
العفريت وسبب قعوده في هذا المكان فتعجب  
(الشيوخ) «وعند وصول العفريت اقترح كل  
منهم عليه أن يحكي لهم ما جرى له فوافق  
العفريت على هذا الاقتراح (...) وفي النهاية  
عبل العفريت عن الانتقام.»  
وقد أدت المحاولات الناجحة التي قام بها الشيوخ  
الثلاثة إلى «استعادة التوازن».

وفي حكاية «هارون الرشيد»<sup>(3)</sup> فإن «عدم التوازن»  
كان نتيجة مجموعة من «الانتهاكات»:

«يحكى أن الخليفة هارون الرشيد قلق ليلة  
من الليالي قلقاً شديداً فاستدعى وزيره جعفر  
البرمكي وقال له إن صدري ضيق ومرادى أن  
أفترج في شوارع المدينة فستكرأ في زى  
تاجرين وظلا سائرين طويلاً يتفقدان المدينة  
وبالقرب من جسر التقيا بمتمسول لا يقبل  
الصدقة إلا بعد ضربه ثم ذهب إلى السوق  
والتقيا بشاب يضرب بقلته بقسوة. وقبل  
رجوعهما إلى قصر الخليفة شاهداً منزلاً  
جميلاً رائع الجمال يملكه رجل كان  
إسكافياً وقد أصبح لها بطريقة غير مفهومة.  
وفي اليوم التالي أرسل الخليفة في طلب

لقد نجحت عملية التوازن نتيجة نجاح «الخدعة»، وأيضاً نتيجة عملية «الحكى» : حكى قصة تختوى بدورها على حكايتين أخريين : (حكاية البهلاء، وحكاية الوزير المعاقب).

(٢) يبدأ الكثير من الحكايات قبل ظهور عنصر «عدم التوازن» الرئيسى بفترة طويلة، إذ يحكى لنا بعض الأحيان الوقائع التى ألت بالأجيال السابقة من أخوة وأقارب ضحية «عدم التوازن» المشار إليه. وفى هذه الحالة، نكون بصدد تمهيد للسرد (Pré-Récit) يمكن فصله عن النص الرئيسى بوصفه سرداً مستقلاً.

ويقودنا ذلك إلى إعادة صياغة القاعدة الأولى :

(١/١)

سرد ← (تمهيد للسرد) عدم توازن + استعادة التوازن.

حكاية (ألف ليلة وليلة) الرئيسة التى نطلق عليها «الحكاية الإطار» تقدم لنا مثالا على ذلك \*

«كان فيما مضى وتقدم من قديم الزمان وسالف العصر والأوان (...) [ملكان الأول] اسمه الملك شهریار وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان (...) لوفى يوم من الأيام اكتشف شاه زمان خيانة زوجه له فقتلها وأمر بالرحيل إلى أن وصل إلى مدينة أخيه واكتشف خيانة زوج أخيه هى الأخرى وحاول دون جدوى إخفاء هذا الأمر عن أخيه وعوقبت الزوجة الخائنة بالقتل وقال شاه زمان: قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا. [إلى أن وصلنا إلى مكان فيه عفريت نائم بجانبه صبية قالت لهما بالإشارة كيف استطاعت رغم سجنها بواسطة هذا

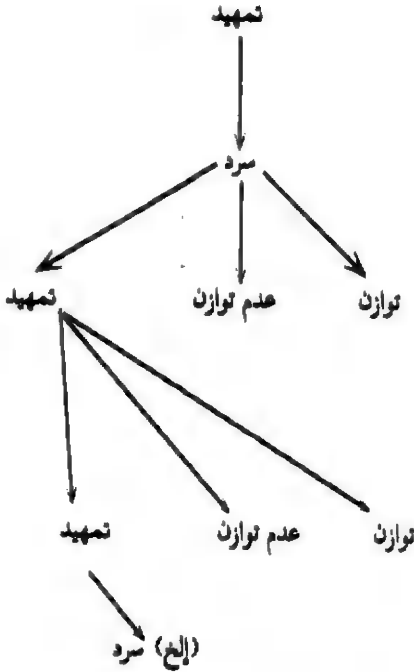
العفريت أن تخونه ثمانى وتسعين مرة وأجبرتهما على أن يضاعفاهما هما الاثنان لتكمل العدد مائة وقد فزع شهریار من هذه التجربة وعاد إلى مملكته وقد قرر أن ينتقم من كل النساء [ وصار الملك شهریار كلما يأخذ بنتاً يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك لفترة من الزمن حتى أصبحت المدينة كلها فى حداد ولايقاف هذه المجرمة تقرر شهرزاد الزواج من شهریار وتغامر بحياتها لكى تنسيه رغبته فى القتل ثم تشرع فى حكى حكايات خرافية طوال ألف ليلة وليلة].»

وتعد المغامرات التى يقوم بها الأخوان، والتى ينتج عنها تضمين حكاية زوج العفريت، بمثابة تمهيد Pré-Récit للحكاية الإطار. كذلك فإن حكاية «بدر» مسبقة بحكاية والده، دون أن تتبع إحداهما الأخرى.

وفىما يختص بحكاية «قمر الزمان»، برغم كونها حكاية طويلة، فإنها لا تمثل إلا تمهيداً للحكاية التالية وهى حكاية زوجاته التى تنتج، بدورها، حكاية «الأمجد والأسعد» مثال ذلك حكاية «زواج الملك بدر باسم» \*\* :

«وما يحكى أنه كان (..) ملك (...) لم يرزق فى طول عمره بذكر ليرثه فاشتري وزيره له جارية جميلة تزوجها وأحبها ولكنها ظلت حزينة مطرقة برأسها إلى الأرض وأقام معها سنة كاملة وهى لم تتكلم وقد خدع الملك بهذا الوجوم ورفض أن يعاتبها وصبر عليها وحاول أن يجعلها تحبه أو ترد عليه إلى أن بدأت تخكى له حكاياتها [ فقالت إن اسمى جلنار البحرية وكان أبى من ملوك

على السرد الرئيسى لا يمكن أبداً أن يكون مسبوقاً  
بتمهيد آخر. إن التمهيد لا تمهيد له. وذلك يعنى أن  
القاعدة الأساسية *grammaire de base* يجب أن تمنع  
توالد الصيغة séquence التالية المتمثلة فى الشكل رقم  
(١).



شكل رقم (١)

ويتم صياغة القاعدة الثانية على نحو يستبعد  
التسلسل اللانهائى للتمهيد.

(٢ / أ) تمهيد ← عدم توازن + توازن.

- نحتاج إذن إلى قاعدة كاملة توضح لنا أن «عدم  
التوازن» المتمثل فى التمهيد يرتبط «بعدم التوازن»  
المتمثل فى «السرد» نفسه. وما دام هدفنا الأساسى هو  
دراسة «التوالد السردى»، فإننا نكتفى بملاحظة أن  
«التمهيد» يعد مصدراً أدنى للتوالد.

(٣) إن «عدم التوازن» يكون مسبوقاً بمخالفة  
(خرق / انتهاك) «المنع / التحريم»، سواء كان تحريماً

البحر ومات وخلف لنا الملك فبينما نحن فيه  
إذ تحرك علينا ملك من ملوك الفرس وأخذ  
الملك من أيدينا (...) وحلفت أن أرمى  
نفسى عند رجل من أهل البر (...) باعنى  
لهذا الرجل الذى أخذتنى منه (...) ثم  
أخبرته برغبتها فى الانتقام من ملك الفرس  
الذى اغتصب ملك أبيها وحولها إلى جارية  
فى قصره ولكنها عدلت عن قرارها بالانتقام  
بعد زواجها واستقرارها فتأثر الملك بحكايتها  
وغلغ عليها لقب الملكة واحتفل بزواجهما  
ورزقهما الله بالأمير بدر.

وبعداً حكاية «الأمير بدر» بعد وفاة ملك الفرس  
بعد سنوات، حين تقوم الملكة جلنار وعائلتها بالتخطيط  
لزواج الأمير بدر.

«إن الأمير بدر عشق بنتاً من بنات البحر (...)»  
وصار فى قلبه من أجلها لهيب النار وغرق  
فى بحر لا يدرك له ساحل ولا قراراً وتقدم  
للزواج منها ولكن أباهامعامله باحتقار ثم  
اشتعلت الحرب بين العائلتين واستطاع بدر  
أن يحبس الملك وأرادت ابنته أن تنتقم من  
الأمير بدر فمسخته عصفوراً وبعد مجموعة  
من الوقائع المشقوقة التى ألمت بالأمير العاشق  
بدر تنتهى الحكاية بتحرير الملك الأسير فى  
مقابل زواج الأمير بدر بابنته.

ويتخذ «التمهيد» Pré-Récit، إذن، شكل  
«قص - مستقل».

(٢) تمهيد السرد ← السرد.

ومع ذلك، فهناك «فرق» بنيوى (Structurale)  
بين المصاغ على هيئة «سرد» و«السرد الرئيسى»  
principal للحكايات التى تم تحليلها : إن السرد السابق

ضمنيا أو تخريما معلنا. ويقوم التحريم المتضمن في الحكاية الرئيسية على أنه ينهى للزوجات أن لا يبدعن أزواجهن. أما التحريم المتضمن في حكاية «الشاجر والعفريت» فيقوم على منع قتل ابن العفريت. ويتعلق التحريم في «مغامرات هارون الرشيد» بتحذير رعايا الخليفة من انتهاك قوانين المملكة أو مخالفتها.

وفي بعض الأحيان يتسبب «النقص» الذي يظهر منذ البداية في إحداث «عدم التوازن». ومثال ذلك ما يحدث في حكاية «الصيد والعفريت»، حيث لا يستطيع الصيد أن يصطاد السمك. وتمثل النقص في «حكاية بدر» في أن ملك الفرس ليس له وريث. وفي حكاية «الأمير أحمد والساحرة» يتمثل النقص في مشكلة اختصار السلطان أحد أبنائه زوجا لابنة أخته (أى السلطان).

وأصوب أن من المنطقي أن نعد «نقص» وانتهاك «التحريم» متساويين من الناحية الوظيفية.

يتحدد الفرق بين هذين الرمزين بواسطة تلك العلامة المميزة (± السبب) المرتبطة «بعدم التوازن». إن «النقص» ينتج عن «عدم التوازن» (- السبب)، بينما «التحريم» الذى تم انتهاكه، يهيمن عليه حبكة «عدم التوازن» (+ السبب). على سبيل المثال :

$$\left. \begin{array}{l} \text{نقص} \\ \text{عدم توازن} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{(3)} \\ \text{انتهاك مزدوج (Double)} \\ \text{تخريم} \end{array}$$

أما القاعدة الثالثة، فتأخذ في الاعتبار أن النص الذى نتناوله بالدراسة أو السرد المتضمن فى سرد آخر لا يهيمن عليه عدم التوازن بشكل مباشر أبداً. إن السرد لا يمثل انتهاكا ولا مخالفة بحال من الأحوال. وتتناول

هذه القاعدة بالمثل الحالات التى تنطوى على «الانتهاك» الذى يتحقق بوصفه نتيجة عمليتي «انتهاك» متضادتين: العقاب (ومعنى : نتيجة لمخالفة) يمكن أن يكون مخالفا فيه إلى درجة أنه يمثل، بدوره، انتهاكا آخر يساهم فى إحداث «عدم التوازن». وهو ما أشرنا إليه فى هذه القاعدة بالانتهاك المزدوج.

(٣ / ١) ويبدو أن «حكاية الصماليك» التى

تتضمن «حكاية البنات الثلاث»، تعد استثناء لهذه القاعدة.

إن زبيدة، فى هذه الحكاية، تخشى الزائرين من الصماليك والتجار، وتنهاهم عن السؤال عما يجرى من سلوكها الغريب. وهذا التحريم لـ «طرح الأسئلة» بمكر أن يؤخذ على اعتبار أنه تخريم «الاحتراف بالسرة»، إذن هو تخريم للحكى نفسه. ووفقا لهذا التفسير، فإن فعل الحكى سوف يمثل «انتهاكا». وفى الواقع، فإن الأمر لا يتعلق بتخريم الحكى ولكنه يتعلق بمهمة تهدد زبيدة بتحقيقها : الحفاظ على السر. هذه المهمة مستمدة من «انعدام التوازن» فى العلاقات التى تربط زبيدة بأخواتها، وهى تمثل جزءا من حكاية مختلفة عن «حكاية الصماليك». إن الحدث الذى تقوم به زبيدة له وظيفتان مختلفتان داخل «سرد» متمايزين :

فى السرد المتضمن فى حكاية «الصماليك»، يتمثل هذا الحدث فى تخريم طرح الأسئلة. وفى السرد «المعلن» (enchassant) فى «البنات الثلاث» يتمثل الحدث فى «مهمة»، وهى ضرورة إخفاء العقاب المحكوم به على أخواتها اللاتى ارتكبن الجرائم، واللاتى مسخن كلاباً سوداء بواسطة ساحرة.. (انظر ٥). وكما أشار بريمون (١٩٦٨)، فإن كل «تخريم» هو «مهمة»، وإن كانت مهمة مقلوبة.



إن أداء شهر زاد يتخذ شكل مجموعة متتالية من السرد :-

### ● - الأداء ← (سرد) (تخايل)

إن نقاط القوسين يشير إلى أن «الأداء» يمكن أن يتحقق في «الليالي» عن طريق السرد، أو عن طريق «تخايل» حقيقى، أو عن طريق الوسيطين معاً.

وهكذا، فإن الصياد فى حكاية «الصياد والعفريت» ما كان يستطيع النجاة إلا بأن يخدع العفريت وأن يدخله فى القمصم (تخايل)، ولكنه ما كان يستطيع، بالمثل، إنشباع حاجته إلى الأسماك دون أن يحكى للعفريت «حكاية الملك يونان» (سرد) وذلك كى يقنعه بحقه فى التوبيخ.

وفى حكاية «رحلات السندباد البحرى» نلاحظ أن «انعدام التوازن» يحدث باعتباره نتيجة «انتهاك» متكرر «للتحريم» : أن لا يخطر السندباد بحياته رغبة منه فى تحقيق متعة السفر.

وفى كل مرة، يعاد التوازن بعملية تتكون من سلسلة من أعمال التخايل الملموسة، نادراً ما يصاحبها سرد. وفى هذه الحالة، فإن عملية إعادة التوازن تتم عن طريق «حسن التصرف» و«القدرة على الفعل» التى يحوزها السندباد (المؤدى).

(٤ / ١) وعلى النقيض من تمهيد السرد فى القاعدة (٢ / ١)، فإن إعادة كتابة الأداء على هيئة «سرد» (قاعدة ٥)، يمكن أن تتكرر بطريقة لانهائية. ونجد من بين أشكال السرد الذى قامت بحكايته شهرزاد، (والذى سبقه تقديم رمزى للأداء)، ما يتحقق فيه الأداء، بدوره، من خلال السرد.

وتعتبر حكاية «التاجر والعفريت» مثالا على ذلك (انظر ١). وكان العفريت قد قام بالانتهاك المزدوج الذى أدى إلى إحداث «عدم توازن».

ويستعاد التوازن عن طريق الأداء Performance، ونحن نستوحى هذه المقولة من جريماس (١٩٧٠).

- إن الأداء الخالص فى أغلب الأحيان، مسبوقا فى (ألف ليلة وليلة) بما يسمى تمهيد الأداء Pré-performance، هو حدث أو مجموعة من الأحداث تلعب دور سبب الأداء، وإن أتى هذا السبب بالمصادفة المحضة. وهكذا، ففى «حكاية الأحدب»، فإن ظهور الحلاق الذى ينقذ الأحدب، الذى اعتقدنا أنه قد مات، تقابلها، بالمصادفة حكاية الخياط الذى يحكى للسلطان عن آخر محاولات الهروب من الموت الذى يستحقه بسبب قتله الأحدب (انظر ٦). إن الأداء la performance يسمح بإعادة التوازن الذى قد يتأجل فى بعض الأحيان بسبب سلسلة من الأحداث :

### ٤ - التوازن ← تمهيد الأداء + أحداث + إعادة التوازن

وما يميز «ألف ليلة وليلة»، أن الأداء لا يتحقق بفضل «حسن التصرف» ولا بالمقدرة على التصرف pouvoir faire، بل يتمثل فى فعل الحكى نفسه. وهو يتخذ صيغة ما يسمى بمعرفة الحكى Savoir dire. ويتمثل ذلك بوضوح فى الحكاية الرئيسية : «التحريم والضمنى» للزنا، ويتبعه انتهاك (الملكات بخيانة أزواجهن). هذا الانتهاك يستتبع انتهاكا ثانيا فى اتجاه مضاد : يقرر الأمير شهریار، على سبيل الانتقام، أن يتزوج كل ليلة من صبية جديدة لم يقوم بقتلها صباح اليوم التالى.

إن «انعدام التوازن» الذى أحدثه «الزنا» يزداد خطورة بفعل انتهاك ثان. ونحن نعلم كيف أن شهرزاد قد نجحت فى إعادة التوازن، إن مقاومة شهرزاد، التى ليس هناك أى شك فى طبيعتها الأدائية (ونحن نجد فى هذه المقاومة تناقض الفاعل والفعل، كما نجد مواجهة أثناء المحاوره .. إلخ)، مقاومة ليست على مستوى «الفعل»، ولكن على مستوى «الحكى».

ص ١٨٧). وإذا وجد المكانان في لحظة «الانتهاك المزدوج»، فإن الأداء السردي يخفف من حدة تناقضهما. إن العفو النهائي يعيد التوازن إلى عالم مترابط.

ويكون عالم الحكايات ذات الأداء - السردى أقل توتراً من عالم الحكايات ذات الأداء - العادى «normal»، مثل حكاية «الأختين الحاقدين على أختهما الثالثة» وحكايات «الأمير أحمد والساحرة».

وبغسر تلاشى التناقض بين انتصار/ هزيمة مجموعة من الظواهر المرتبطة بـ «الأدوار الرئيسية». وقد يكون من المهم ملاحظة أن التاجر في حكاية «التاجر والعفريت» ليس هو الذى يحكى بنفسه (السرد - الأداء) بل الشيوخ الثلاثة هم الذين يقومون بذلك. ونشير سهولة استبدال من يحكى إلى وجود عالم هوية البطل فيه أقل أهمية من إجادته الحكى، ولا ترتبط «معرفة - الحكى» ضرورة بالفاعل، مثلما هو الحال بالقياس إلى «معرفة الفعل» و«القدرة على الفعل».

• - إن تمهيد - الأداء الذى قدمته القاعدة (٤) يمكن أن يعيد صياغتها على هيئة سرد. هذا السرد ينقسم، بدوره، إلى «عدم توازن» و«توازن» يتحقق عن طريق أداء - وإعادة توازن.

وتقوم البنات فى «حكاية البنات الثلاث» باستقبال مجموعة من الضيوف الغرباء بحفاوة، ومن بين هؤلاء الضيوف الصعاليك، وهارون الرشيد المتكرر فى صورة تاجر، وذلك على شرط ألا يسأل أحد من هؤلاء الضيوف أية أسئلة.

«كان لهؤلاء البنات الثلاث أفعال مرهبة أثارت أسئلة المدعوين عن أسبابها» فلما سمعت الصبية كلامهم قالت والله لقد

إن الذى شرع فى «الأداء» هم الشيوخ الثلاثة وليس التاجر الذى قابلهم، وذلك خلال مجموعة تفاصيل يوضحها تقسيم أدوار الشخصيات إلى رئيسية (Actant) وثانوية (Acteurs). وهذا الأداء يشمل فى ثلاثة أنواع من السرد:

العفريت يطلق سراح التاجر مقابل حكايات الشيوخ الثلاثة. ويتضمن «الأداء» فى حكاية «التاجر والعفريت» حكايات الشيوخ، وهى بدورها يتم تضمينها فى أداء الحكاية الرئيسية (حكاية شهریار وشهرزاد). تقدم القاعدة (٥) إذن نموذج التكرار السردي فى النحر الأساسى.

ولا يعد الثرالد السردى النصى فى (ألف ليلة وليلة) مجرد تقنية «للتنوع» على المستوى النصى، بل يمثل النتيجة التى تنتج، عن ظاهرة ما تقع، عن «البنية العميقة» للسرد.

يجب ملاحظة أن هذا الأداء - السرد، الذى كثيراً ما سبق بانتهاك مزدوج، ليس له طابع حوارى للأداء الذى يصرعه modulate «حسن التصرف» أو القدرة على التصرف. لقد أوضح Greimas (١٩٧٠) أن الحكايات الروسية التى قام بتحليلها بروب Propp يكون فيها «السرد سرداً للانتصار والهزيمة فى آن» (٨ - ص ١٧٧). أما فى الحكايات ذات «الأداء - السردى» فهى على العكس من ذلك، حيث التضاد: انتصار/ هزيمة يتم تعادله.

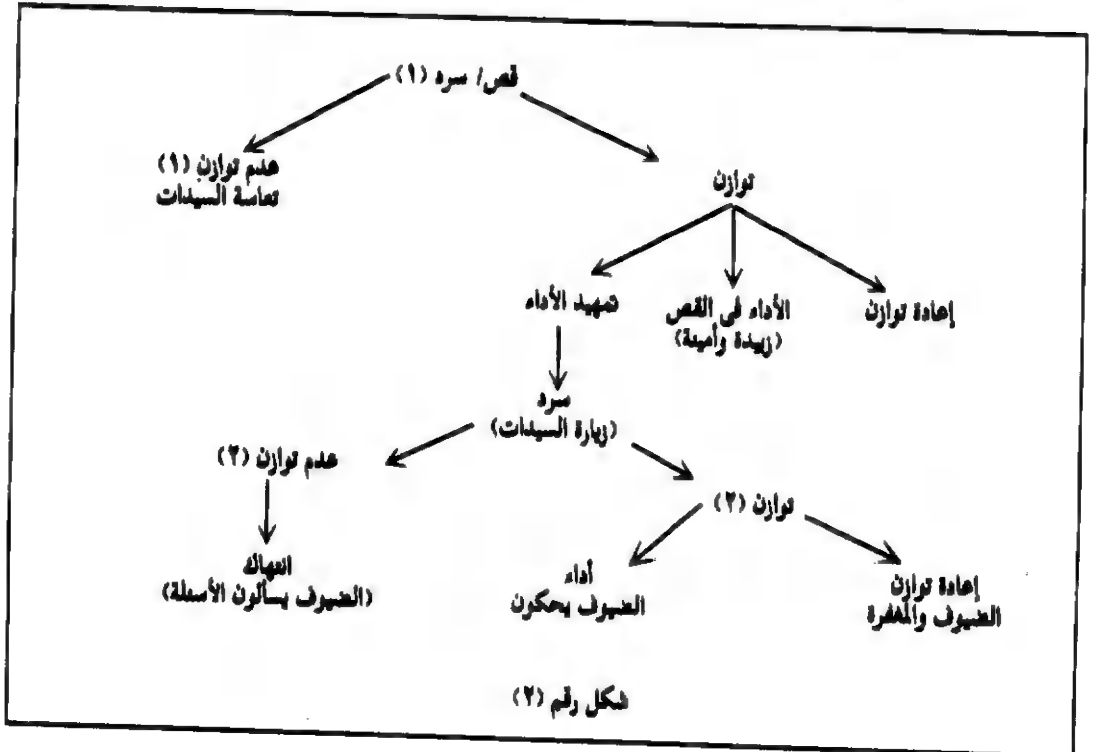
ولا يعبر العفو النهائى عن هزيمة شهریار أو هزيمة العفريت الذى قتل ابنه على يد التاجر. ولا نستطيع فى نهاية هذا السرد أن نتحدث عن «مكائين متطابقين»، أو عن المكان الأول الذى قدم إلينا منذ البداية على أنه مكان فردوسى euphorique (سعيداً) والثانى على أنه ليس كذلك dysphorique (جربماس، ١٩٧٠،

أمنية فكانت تحاول إخفاء قسوة زوجها الذي  
هجرها ثم إن هارون حاول أن يجد طريقة  
يحل بها مشاكل البنات الثلاث والصعاليك  
الثلاثة وأعطاهم ما يحتاجون إليه».

إن وجود هارون والصعاليك في منزل البنات يتيح  
الفرصة لإعادة التوازن - المختل (أو بالأحرى إعادة التوازن  
لمجموعة أشياء).

الحكاية الرئيسية هي حكاية البنات الثلاث  
التمهيدات. ويلعب حدث «الزيارة» دور «تمهيد الأداء»  
بالنسبة للأداء الخالص، الممثل في القرار الذي اتخذته  
هارون بمساعدة البنات الثلاث بأن يفرض عليهن  
«مهمة» Tache الحكى. ويمكن أن تلخص بنية  
الحكاية في الشكل رقم (٢):

أذيتهمونا (...) فالتفت الصبية لهم وقالت  
كل واحد منكم يحكى حكايته وما سبب  
مجيئته إلى مكاننا [وبدأ كل واحد من  
الصعاليك يحكى حكايته وظل هارون يخفى  
حقيقته، إلى أن غفر لهم] ثم إن الخليفة  
طلع إلى قصره ولم يجد نوم في تلك الليلة  
فلما أصبح جلس على كرسى المملكة (...)   
والتفت إلى جعفر وقال اتنى بالثلاث  
صبايا (...) والصعاليك لا ثم عرف  
حكايتهم، أن الأولى واسمها زبيدة أنقذتها  
جنية من الموت المحقق الذى أعدته لها أختها  
الحاقدتان وقد سحرت العفريتة هاتين الأختين  
كلبتين وأجبرت زبيدة على أن تضربهما  
بالسوط كل يوم مرتين في كل مرة علفة  
وأن تكتنم سر هذا العقاب أما الأخت الثانية



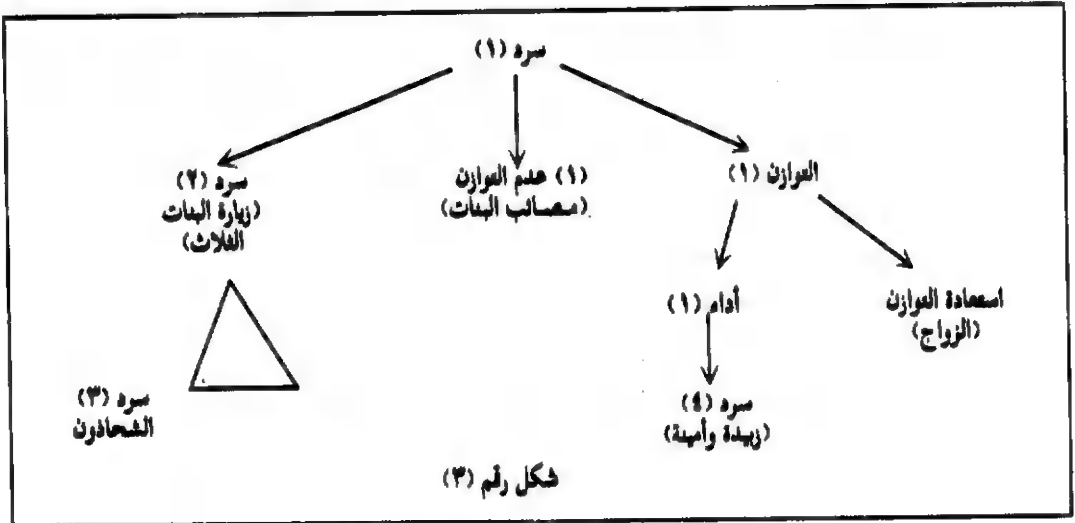
٦ - أما التحويل الذى تمت بفضلته عملية «إخراج» نص هذه الحكاية (Misen Texte) (البنية السطحية)، فإنه يرجع إلى استبدال «تمهيد - الأداء» محل «تمهيد السرد» Pré-Récit. وينتج عن هذا التحويل أن حكاية الزبارة التى قام بها هارون والصعاليك لهؤلاء البنات، والتى تحمل أداء السرد منطقياً (١)، تصاغ باعتبارها الرمز الأيسر فى الرسم، وهى ترتبط مباشرة بالسرد. وهكذا، فإن السرد (٢) يحتل الموقع الذى يحتله بالفعل فى نص (الليالى). فى الواقع، إن هذا النص، السرد (١) يسبق السرد (٢) الذى يمثل الشكل رقم (٣) :

هناك تحويل آخر يوحد ما بين استعادة التوازن (٢، ١) : هارون يقنع الساحرة بأن تعيد أخوات زبيدة إلى الهيئة الإنسانية، وأن تزوجهن إلى الصعاليك الذين سيتحولون إلى أثرياء، ثم يتزوج من زبيدة الجميلة ويعثر على زوج أمينة.

ونجد خطأ ثالثاً من التحويل فى حكاية «الأحذب»، وهو الارتقاء بالفاعل من السرد - المتضمن إلى السرد الإطار. وكان تودوروف (Todorov ١٩٦٩) أول من أشار إلى نتائج هذه الظاهرة على مستوى

(الأدوار الرئيسية)، ثم بعد ذلك على مستوى الأدوار المساعدة. وقد أشار تودوروف إلى إمكان «دوران» الشخصيات من حكاية مولدة إلى حكاية متولدة عنها. وتقدم حكاية «الأحذب» مثلاً للحكاية المتولدة حتى الدرجة الثالثة التى تنصهر فى الحكاية التى توطنها :

«كان هناك أحذب محبوباً من السلطان وكان السلطان يدهوه إلى العشاء معه دائماً وفى يوم من الأيام دعاه أحد الخياطين الأحذب للعشاء معه [وأعطاه جزلة سمك كبيرة ليأكلها فى نفس واحد (...)] فابتلعها وكان فيها شوكة قوية فتصلبت فى حلقه لأجل انقضاء أجله فمات [وخوفاً من عقاب السلطان لموت الأحذب حمل الخياط الأحذب وألقاه أمام منزل طبيب وحمله الطبيب بدوره فألقاه أمام بيت تاجر مسلم وتخلص المسلم بدوره من جشة الأحذب فألقاه أمام بيت مسيحي حيث اكتشف رجال الوالى جشة الأحذب واتهموه بقتله وأزعج الوالى شقيقه. فلما عرف المسلم بخبر شقيق المسيحي عذبه ضميمه وتوجه إلى الوالى





في حكاية «الصياد» بأسباب سجنه في القمقم. وقبل أن يشفى الأحذب في حكاية «الأحذب» كان على المزين الشرار أن يعلم بقصة الأحذب. والمصفور المتكلم في حكاية «الأخوات» هو الوحيد الذي يعلم بأمر خيانة الأخوات الشريرات، وفي اللحظة التي يطلع فيها الملك على الحقيقة فقط تتحقق العدالة.

وعلى عكس ما يحدث في الحكايات الروسية، حيث يكون لنقل المعلومات وظيفة ثانوية، فإن هذه الطريقة التي يتم بها دمج الماضي في الحاضر في (الليالي) تمثل تقنية توالد سردية لها أبعاد مهمة.

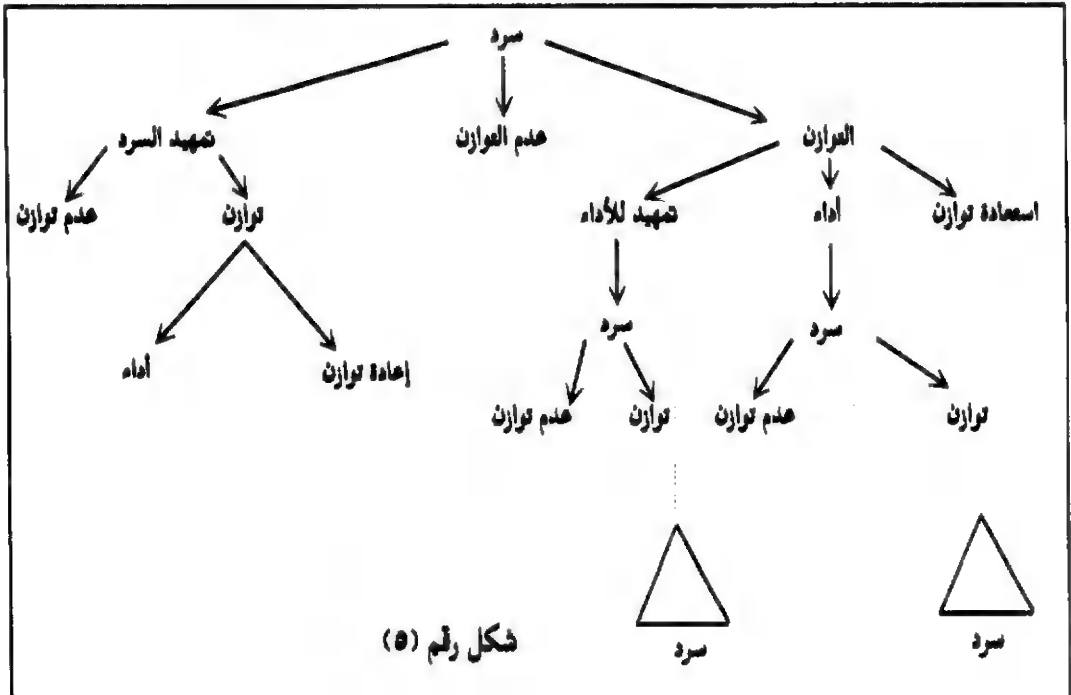
#### ٩ - ملخص

١ / ٩ على مستوى البنية العميقة لـ (الليالي)، يرجع توالد السرد إلى:

أ - التنمية التي يمكن تكرارها للرموز «تمهيد - الأداء» وله «الأداء»، كما يوضح الشكل رقم (٥):

٨ - أما فيما يتصل بالبنية السطحية، فالتوالد السردى يتحقق بواسطة التضاعف العددي للمؤدين (acteurs-performateurs) (ثلاث بنات، أخوة المزين الستة)، كما يتحقق بواسطة مضاعفة الحدث (ازدواج الانتهاك، ثلاثة المحاولات) ... إلخ.

هذه التقنية تشبه تماماً «مضاعفة الوظائف»: وظائف الاختبار، «الصراع» في الحكاية الروسية التي أشار إليها بروب (١٩٢٨). إن التاجر في حكاية «التاجر والمفترية» ينقل ثلاثة شيوخ بأن يحكي لهم ثلاث حكايات. ويحكي ثلاثة صماليك «حكاية البنات الثلاث» والحوادث المزعجة. وتفشى ثلاث أخوات سرهن. ويحكي كل واحد من العبيد الأربعة، في حكاية الأحذب، قصته. ويحكي الحلاق سبع حكايات. وعلى المستوى نفسه، يتحقق التوالد أيضاً عن طريق تنمية المعلومات لتصبح سرداً. ونقصد إلى «وظيفة» بروب التي بواسطتها يتم تقديم المعلومات الضرورية للقيام بعملية «دفع» للحدث في الحكاية. إن المفترية يخبر الصياد،



ج - ارتفاع الفاعل من الحكاية المولدة إلى الحكاية المتولدة عنها.

٩ / ٣ - أما على مستوى البنية السطحية، فإن التوالد السردى يتحقق من خلال:

أ - مضاعفة المؤدين.

ب - تكرار الحدث.

ج - التنمية السردية للمعلومات وتحويلها إلى سرد.

ب - ترابط السرد بواسطة الالتقاء - التجاور.

٩ / ٢ - تخضع البنية العميقة للسرد إلى مجموعة من التحولات. استطعنا التوصل إلى ثلاثة منها:

أ - استبدال تمهيد الأداء.

ب - توحيد مجموعة من أشكال الاستعادة

التوازن.

## الهوامش:

- (١) التكرار الترددي = المقصود به الحركة البندولية المفكرة [المترجمة].
- (٢) في ترجمة نصوص ألف ليلة وليلة إلى العربية، اعتمدنا طبعة المكتبة الحفظية للطباعة والنشر (بيروت، دون تاريخ) في المواضع التي صغابا وترجمة جالان ثم ترجمنا مواضع النصوص الأخرى [المترجمة].
- (٣) هكذا عنوان الحكاية في ترجمة جالان [المترجمة].



# فعل الحكى فى الليالى

## هازم شحاتة \*



كما ينشغل الفضاء السردى، كذلك، بمصيرهما بعد انتهاء الحكاية وتعرف كيف أن العالم بعد الحكاية لم يعد هو العالم قبلها.

نستطيع أن نصف الفضاء السردى لـ (الليالى) بتعيين الوحدات السردية التى يتكون منها على النحو التالى:

١ - حكاية - سياق: عالم الراوى وعالم المروى عليه.

٢ - حوار بين الراوى والمروى عليه.

٣ - الراوى/ الشخصية يحكى الحكاية.. (ليس/وبها تضمين).

٤ - عودة إلى الحكاية - السياق.

٥ - قرار المروى عليه.

٦ - عبور الراوى من حال إلى حال.

يهتم فعل الحكى فى (الليالى)، كما يبدو فى

بحرص فعل الحكى الذى يقف وراء (الليالى) على أن يبرز كيف غيرت الحكاية حياة شخصياتها. يتجلى هذا الحرص فى الطريقة التى يشكل بها هذا الفعل الفضاء السردى لـ (الليالى) أكثر مما يتجلى فى أحداث الحكاية ذاتها. فالفضاء السردى فى (ألف ليلة) مشغول بالإجابة عن أسئلة عدة: من يحكى لمن؟ وماذا يحكى له؟ وما الذى يترتب على هذا الحكى؟

الراوى والمروى عليه والحكاية المروية هى العناصر التى تصنع فعل الحكى، بما هو فعل اتصال زمنه «الآن» ومكانه «هنا». وهى العناصر التى تتوزع الفضاء السردى فى ترتيب معين؛ بحيث لا ينشغل بالحكاية المروية فقط وإنما، كذلك، بحكاية أخرى هى رحلة لقاء الراوى بالمروى عليه، (أسميها هنا «الحكاية - السياق»)<sup>(١)</sup>.

\* باحث وناقد مسرحى مصرى.



التضمنين مرتبطاً بحكايات تتخذ غالباً فضاءً سردياً مشابهاً للفضاء السردى الذى تولدت منه، أى تتكرر الوحدات الست مرة أخرى، فتذكر شهرزاد «حكاية - سياقاً» عن شخصيات سوف يكون أحدها راوياً والآخر مروياً عليه، وبعد انتهاء حكاية الراوى ستعود إلى السياق لتذكر قرار المروى عليه وهبوط الراوى بمد حكايته من حال إلى حال. تتولد إذن من هذين الصوتين أصوات أخرى: (٣، ٤، ٥، ...). إن النموذج السابق، وهو يسمى لتمييز الأصوات السردية، يساعدنا على تحديد سلاسل الحكى التى تبدأ انشطارها عند الوحدة ٣. لقد وصف تودوروف - محققاً - عملية التضمنين بأنها «تبعث على الدوار»<sup>(٣)</sup>، وضرب مثلاً بقصة «الصندوق الدامى»<sup>١</sup> حيث يرى أنها تمنحنا الرقم القياسى، على اعتبار أن قصة الأحذب ضمن سلسلة حكايات الوزير جعفر لهارون الرشيد فى «حكاية الحمام والبنات»<sup>٢</sup>:

«شهرزاد يحكى بأن  
جعفر يحكى بأن  
الخياط يحكى بأن  
الحلاق يحكى بأن  
أخاه (وهم ستة)»<sup>(٤)</sup>.

ونحننا تحليل الأصوات السردية، فى عدد من الطبعات العربية، أن «جعفر» لا يحكى حكاية الخياط. فالسلسلة التى تبدأ بشهرزاد وجعفر لا تضم حكاية الخياط عن مزين بغداد. وفى نهاية حكاية جعفر للخليفة (وهى «حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه») يمدو صوت جعفر للسياق: «وهذا يا أمير المؤمنين ما جرى للوزير شمس الدين وأخيه نور الدين»، ثم يتبعه صوت شهرزاد: «فقال الخليفة هارون الرشيد والله إن هذا لشيء عجاب ووهب للشباب سرية من عنده و...» (صحيح ج ١ ص ٨٤). ثم إن السرد يشير إلى أن الذى يحكى

النموذج السابق، بوظيفة الحكاية، إذ لا ينتهى فعل الحكى بانتهاء حكاية الراوى. ففى كل الحكايات التى تقوم بهذا الفعل توجد فقرة أو عبارة أو كلمة، علامة لغوية، تحدد عودة الفضاء السردى إلى عالم «الحكاية - السياق». ونعود أهمية هذه الوحدة إلى أنها تنفيذ فى تمييز الأصوات السردية وموقعها من فضاء السرد، ذلك التمييز الذى يحتاجه قارئ (الليالى) حتى يمكنه تحديد بداية سلسلة الحكى ونهايتها، وذلك حتى يستطيع أن يقرأ كل حكاية فى ضوء الحكاية - السياق التى تشملها.

ويمكننا تمييز صوتين سرديين فى (الليالى) لهما أهمية كبيرة فى الفصل بين سلاسل الحكى. الصوت الأول هو صوت راوى (الليالى) - صائغ الليالى (١) الذى يحكى عن شهرزاد وشهرزاد، الحكاية التى تشكل السياق السردى لكل حكايات (الليالى). وهو يبدأ الحكى بخطبة قصيرة (مقدمة) تشبه فى وحداتها التركيبية فضاء الخطبة الإسلامية<sup>(٢)</sup>، وهى تتكون من:

- ١ - البسمة.
- ٢ - الحمد لله.
- ٣ - الصلاة والسلام على سيد المرسلين.
- ٤ - وبعد.
- ٥ - الغرض من الحكى.

ونحن نعثر على هذا الصوت فى بداية ونهاية كل ليلة ولما كانت الليلة...، «أدرك شهرزاد الصباح» أو «قالت» التى تعود على شهرزاد. فتكون فى هذه العلامات عودة إلى جلسة الحكى التى تضم شهرزاد وشهرزاد وأختها دنيازاد. وفى نهاية (الليالى) يعود الصوت مكماً نموذج فعل الحكى بالوحدتين ٦، ٥.

أما الصوت الثانى، فهو صوت شهرزاد، الراوى الثانى (٢). إنها الشخصية/ الراوى التى تحتل الوحدة الثالثة فى نموذج الحكى. فى هذه الوحدة يكون

حكاية الخياط ليس «جعفر» بالتحديد؛ «ثم أن البنت قالت وما هذا بأعجب من حكاية الخياط والأحذب...» (صبيح جـ ١ ص ٨٤، المثني جـ ١ ص ٧٣).

ولم تكن تلك «البنت» في بلاط الخليفة هارون الرشيد في «الحكاية - السياق»، أى أن هذا الصوت هو صوت الراوى الأول (١) وليس صوت شهرزاد. وعلى هذا يبدو أن المقصود بالبنت هو شهرزاد نفسها، خاصة إذا ظهرت العلامة اللغوية المميزة لصوتها مجيبة عن سؤال الملك: «وما حكايتهم؟» بقولها: «بلغنى أبها الملك السعيد». أضف إلى ذلك أن العودة إلى السياق، طبقاً لنموذج الحكى، تكون بالصوت السردى نفسه. والصوت السردى الذى ينهى «حكاية الخياط والأحذب» هو صوت شهرزاد:

«إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات وليس هذا بأعجب من قصة...» (صبيح، جـ ١، ص ١٢٥).

وبهذا، تسهم معرفة الأصوات السردية، وقرائنها اللغوية، فى تحديد «الحكاية - السياق» التى تلعب دوراً مهماً فى قراءة (الليالى).

سأحاول، هنا، أن أناقش الوحدات الست التى يتكون منها نموذج الحكى، ووظائف «الحكاية» فى (الليالى) التى يحتفى بها هذا النموذج، ويجعلها غاية الرئيسية. كما سأحاول أن أبين كيف يمكن لهذا النموذج أن يكون أحد المداعل المهمة لقراءة فعل الحكى فى (الليالى).

## ١ - الراوى والمروى عليه

١ / ١

الراوى والمروى عليه فى فعل الحكى فى (الليالى) متباينان تماماً. المروى عليه صاحب سلطة وسيادة،

يملك حياة الراوى، بينما الأخير لا يملك سوى حكايته/ حياته. فالحكاية يحكيها محكومون أمام الحاكم، الرعية أمام الملك. أغلب عناصر مجموعة المروى عليهم فى (الليالى) من الملوك والخلفاء بينما تضم مجموعة الرواة شخصيات تمارس مهناً متنوعة، لا ترتبط غالباً بالحكم: (تاجر، صياد، عبد، صباغ، إسكافى، جارية، صائغ، مزين). المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، ولذلك هو صاحب الحق فى قبول الرواية أو رفضها، وفى الحاليتين يتغير موقع الراوى تماماً. حكاية الراوى، إذن، هى حكم عليه أو حكم له، يمشى بها الراوى على الصراط فيما أن تسقط به فى النار أو تعبر به إلى الجنة. ولكن إذا كان المروى عليه هو القاضى، فإن للراوى حق الانتهاء من حكايته، وهو المبدأ الذى يكفل استمرار الحكاية إلى نهايتها.

نسة عقد بين الراوى والمروى عليه، هو ألا يبدأ الراوى الحكى دون أن يأذن المروى عليه بذلك، فإذا بدأ الحكى يكون له حق الاستمرار حتى يعلن نهاية الحكاية. إن شهرزاد تسكت فى نهاية كل ليلة عندما ينتهى الليل ويدركها الصباح، وليس عندما يأمرها شهریار بأن تسكت. فشهریار يقول لنفسه جملة تتكرر فى (الليالى): «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها». وشهرزاد لا تبدأ الحكى إلا بإذن الملك: «قالت حباً وكرامة إن أذن لى هذا الملك المهذب». وإذا كان صائغ (الليالى) فى بعض الطبعات (صبيح والمثنى، على سبيل المثال) قد أغفل الحوار اللفظى بين شهرزاد وشهریار، الدال على الإذن بالحكى مكتفياً بإشارة الموافقة: «فرح بسماع الحديث»، فإننا فى نسخة أقدم نجد الإشارة اللغوية واضحة:

«فلما سمع الملك بتلك الحكاية وكان قلقاً ففرح بسماع الحديث فقال لها حدثينى حتى أسمع حكاياتك». (المخطوط ١٣٥٢٣، ص ٧).

وإدراكاً بالحياة، فالحدث الغريب يساوى خبرة متفردة لصاحبها يستحق من أجلها أن ننصت إليه، لا بوصفه حديثاً مسلياً، وإنما بوصفه سيرة نضج وتعلم. تقول إحدى الشخصيات فى «حكاية الملك عمر النعمان»:

«هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب».

العجيب والغريب هما التفرد، معنى جديد للحياة أدركه الراوى ولم يحصله المروى عليه بعد. فعندما تذكر (الليالى) أن الملك «تعجب» من الحكاية، فهنا علامة قبوله لها بما هى متفردة وحايطة خبرة جديدة. فى الوقت نفسه، فإن ذلك تصديق من المروى عليه بأن الراوى قد أدرك معنى ما حدث له؛ لقد نجح الراوى فى أن يعبر عن العجيب والغريب فى حياته فأصبح عجباً بالفعل لدى المروى عليه. الراوى لا ينجح فى حكاياته ولا يحقق شروطها إلا إذا أدرك تفرداها، وأصبح عارفاً بموقعها على خريطة العالم من حوله.

يعترف «عزيز» فى حكايته عن نفسه أمام تاج الملوك (فى «حكاية عمر النعمان»)، بأنه كان لا يعرف قدر ابنة عمه لأنه لم يكن صاحب تجربة مع النساء، حتى وقع له ما وقع من تجربة قاسية بين امرأتين أدت إلى إخصاله وموت ابنة عمه. وابنة عمه تعرف أنه لن يعرف مغزى خطابها إلا بعد أن يعرف قدرها، أى بعد أن يدرك معنى ما حدث له، فتوصى أمه بالآلا يفتح «عزيز» الخطاب إلا بعد أن تراه يبكى لفراقها. عندما يحكى عزيز هذا عن نفسه فهو يمثل علامة على أنه قد أدرك ما فاتته فى الحياة وقت وقوع الأحداث.

المروى عليه يفضل الراوى الذى شهد الغربة على الراوى الذى سمع عنها. يقول الخليفة للراوى: «إن كنت رأيت شيئاً غريباً فحدثنا به فإنه ليس الخبر كالمسيان» (صبيح، ج ٢، ص ٢٣٥)، أو يفضل «الأغرب منهما»، ولكنه فى هذه الحالة سوف يتأكد من

إن صائع (الليالى) يثبت هذا التقليد ويبرزه لنا حينما يذكر فى كل مرة عبارة دنيازاد وهى تطلب سماع الحديث أو إتمامه، ثم يعود ليثبت بعبارة واضحة أن طلب الحكى لا يكون برغبة دنيازاد، وإنما بأمر الملك. وإذا كان صائع (الليالى) يغفل هذا التقليد أحياناً فى ليالٍ تالية لليالى الأولى، فإنه يعود إليه فى الليلة الأخيرة ليدكرنا به تمهيداً للإجابة عن السؤال: ما الذى يترتب على هذا الحكى؟ (انظر صبيح، ج ٤، ص ٣١٥).

ويبدو أن هذا التقليد هو المسؤول عن تقنية الراوى الأول، حين لا تنتهى ليلة من (الليالى) بانتهاء حكاية من الحكايات، وإنما يبقى منها ولو جزء يسير فى الليلة التالية. وهى تقنية أساسية من تقنيات شهرزاد، ولكنها أيضاً تقنية الراوى الشعبى لجمهور المقهى؛ حيث تضمن له هو أيضاً استمرار الحكى ومجئ الجمهور فى الليلة التالية.

٢ / ١

لأن الراوى يحكى أمام الملك، فلا بد أن تكون حكايته حديثاً جاداً يستحق الاستماع إليه، وليست لغواً ولا كذباً. وقد جمعت (الليالى) للحكاية شروطاً ثلاثة هى: الصدق والغربة والمعرفة. وهى شروط قبول الحكاية لدى المروى عليه. يحرص الرواة على ذكر تلك الشروط فى بداية الحكى فى جملة تتكرر كثيراً فى (الليالى): «إن حديثى غريب وأمرى عجيب». ف «الحديث» و«الأمر» المتصلان بضمير المتكلم هما حكاية الراوى وما جرى له، إنه سيحكى حكاية هو بطلها، سيحكى تاريخاً أو سيرة حياة. وهى سيرة «عجيب» و«غريبة»، متفردة، لم يتحدث لأحد غيره، وهى أيضاً ذات فائدة للآخرين بما تنطوى عليه من العبرة؛ «لو كتبت بالإبر على آفاق البصر لصارت عبرة لمن يعتبر»، فهى حايطة معرفة جديدة بما إنها تجربة فعلية، حدثت فعلاً. كما أنها حايطة خبرة

صدق الحكاية بنفسه حينما يستدعى شخصياتها للمثول أمامه (الجوارى السبع على سبيل المثال).

فى بعض الحكايات يرى الخليفة شيئاً عجيباً أو غريباً فيكون حافزاً لسماع تفسير له: أسماك ملونة، شخص ذاهل، شاب أصفر الوجه صفرة دائمة، رجل يدعى أنه الخليفة، ملابس جده الخليفة يرتديها رجل من العامة، شخص فى صورة حيوان، امرأة تضرب كلبه لم تحتضنها وبكى، جثة فى صندوق. هنا يدرك المروى عليه أنه أمام حكاية متفردة فيطلب من الراوى أن يحكى، ويشترط عليه الصدق. يقول الخليفة المعتضد بالله لأبى حسن الخراسانى حينما رآه فى ثياب جده الخليفة المتوكل:

«فإن صدقتى حديثه واستقر ذلك بعقلى  
نحوت منى» (صحيح، ج ٤، ص ٢٣٠).

الراوى يعرف شرط الحكى أمام مروى عليه صاحب سلطة وسيادة، يقول أبو الحسن الخراسانى:

«لا قدرة لأحد على أن يتكلم بغير الصدق  
فى حضرتك» (نفسه، ص ٢٣٠).

الصدق والغربة هما اللذان سيجعلان من الحكاية مصدراً للمعرفة، أو سيجعلانها صالحة لأن تستمد منها الدلالة. ولكن ذلك لا يعتمد على الراوى وحده، وإنما يعتمد بالقدر نفسه على المروى عليه أيضاً. فإذا كان الراوى يعرف ما فى حكايته من معنى، فإن ذلك ليس مهماً فى فعل الحكى، بل ليس له قيمة على الإطلاق إذا لم ينتج المروى عليه ذلك المعنى، أن «يعتبر». تلك الاستجابة التى تعبر عنها (الليالى) بالفعل، «باعتجاب»، وهو ذاته الفعل «يعتبر» كما يقول (المعجم الوسيط).

أحد الرواة المحترفين الذين حكى عنهم (الليالى) فى إحدى حكاياتها، وهى «حكاية سيف الملوك وبديعة

الجمال»، يضع شروطاً للحديث. عندما ذهب إليه شخص يطلب منه حكاية نادرة لم يجدوها إلا عنده، قال له الراوى المحترف:

«إنك لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق  
ولا عند النساء والجوارى ولا عند العبيد  
والسفهاء وإنما تقرؤها على الأمراء والملوك  
والرؤساء وأهل المعرفة من المفسرين  
وغيرهم» (صحيح، ج ٣، ص ٢٧٣).

وهكذا ترتفع الحكاية إلى درجة العلوم والمعارف لا يقولها إلا صاحب علم ومعرفة، ولا يسمعا سوى من لديه الدرجة نفسها من العلم والمعرفة.

٣ / ١

ولا تدخل حكايات الجان فى باب الحكايات الكاذبة عندما نقيسها بمقياس حضارى يؤمن بالعلم فقط، ذلك أن وجود الجن يرتبط بشقافة المروى عليه فى (الليالى) أو فى المقهى سواء بسواء. وما زالت حكايات الجان وتلبسهم البشر، أو الحيوانات، من الحكايات «الصادقة» فى الشقافة العربية اليوم وتحتل حيزاً من جلسات الحكى، خاصة فى المدن الصغيرة التى تجمع بين الريف والحضر فى مصر، كما تعد من عناصر العقيدة فى الثقافة العربية، والحديث حول إنكارها يعد من قبيل الخروج عن الدين الإسلامى<sup>(٥)</sup>.

٤ / ١

يبدأ الراوى الشخصية حكايته بالفعل «اعلم»، وهى سمة حكاية الراوى / الشخصية، عدا شهرزاد فإنها تبدأ بالفعل «بلغنى» (أو «زعموا»)، وهو - دلالات - يجعل شهرزاد مبلغة عن غيرها، فليست هى منشقة القول. إن الفعل «اعلم» هو العلامة اللغوية الدالة على سيرة الراوى، قصة حياته. وشهرزاد لا تحكى قصة حياتها، هى الراوى الوحيد - تقريباً - فى (الليالى) الذى لا يحكى عن نفسه، وهى تبدأ الحكى بفعل يبعدها عن دور

## ٢- الحكاية - المرأة

١ / ٧

لم يكن من الممكن أن يصوغ الراوى الخبرة والمعرفة، أو العبرة، فى سطر أو سطرين، كما يفعل الشعر، فليس من حقه استخلاص العبرة دون سرد الحكاية، الوحيد الذى له هذا الحق هو المروى عليه، صاحب السلطة والسيادة. وهو لن يفعل ذلك دون أن يرى نفسه فى حكاية الراوى، فعلى الرواة أن يروضوا هذه السلطة بالحكاية العجيبة والأحداث الغريبة. يبقى الراوى على حاله أثناء عملية الحكى حتى يصل المروى عليه إلى استخلاص القانون من الحكايات، العبرة، فى صورة قرار يشغل حيزاً من الفضاء السردى، كما يوضح النموذج. الحكاية لا تنجز مهمتها إلا إذا استخلص المروى عليه المعنى. إذا كان المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، فعلى الراوى أن يعرف ما الذى يريده المروى عليه من الحكى، وأن ينظم حكايته على أساس من هذه المعرفة. إن ملك الصين فى قصة الأحذب لم يطلب أن يحكى «النصرانى» حكاية فى مقابل حياته، ولكن النصرانى هو الذى ادعى أن لديه قصة «أعجب وأغرب وأطرب» من قصة الأحذب. إن هذه الصفات التى خلصها على القصة ليست من حقه وإنما من حق المروى عليه. ويبدو أن ملك الصين لم يكن يميل إلى الحكايات المأساوية وأنه كان يبحث عن نديم جديد، أو مضحك جديد، بدلاً من الأحذب، فلما سمع حكاية النصرانى قال: «لا بد من شقكم جميعاً»، بينما أعطته قصة الخياط الشخصية التى يبحث عنها، وهى «الزينة»، فأمر بإحضاره ليكون هو والخياط نديميه.

لا بد أن يرى المروى عليه نفسه فى حكاية الراوى، أن تكون مرآة له، والراوى الذى يجهل هذا يفشل فى تحقيق ما يريده، وتفشل بالتالى الحكاية. فأخت الخليفة عبد الله بن مروان تصوغ له الواقع فى حكاية تنهى منها

الفاعل. ونفى الفاعل هو وظيفة الفعل المبني للمجهول الذى تبدأ به «اللبالي»، لغة الراوى الأول، حيث يبدأ بالعبرة «حكى والله أعلم». وفى النسخة المخطوطة (١٣٥٢ ز) تبدأ شهرزاد بالفعل نفسه، فتقول: «حكى أيتها الملك السعيد، كما أنها تختم بعض حكاياتها بعبرة تقودنا إلى الدلالة نفسها» «هذا آخر ما انتهى إلينا من حديث حاسب بن دانيال رحمه الله تعالى والله أعلم». إن الفعل المبني للمجهول «والله أعلم» يلتصق بالشك على حكايات شهرزاد لشهرزاد، وذلك بتصلها من الإسناد الذى يحرص عليه رواة وعلماء الحديث الشريف وموضع التصديق والتكذيب لكل حديث. فالحديث الشريف لا يحكم عليه بالصدق أو الكذب من عباراته وإنما من سلسلة الرواة المأخوذ «عنهم» الحديث، وبالإسناد يتقرر إذا ما كان الحديث صحيحاً أو موضوعاً. أما «اللبالي» فهى تسلم باختلافها وتؤكد أن حكاياتها «موضوعة» بغياب الإسناد كلية<sup>(٦)</sup>.

إن تنصل شهرزاد والراوى الأول من الإسناد يؤدي وظيفتين:

الأولى: التركيز على «الحكاية» نفسها بصرف النظر عن قائلها. والثانية: هى إلقاء المسؤولية على المروى عليه وإعطائه حق التفسير. فليس النص حقيقياً بسبب إسناده وإنما هو «النص» فى علاقته بالمروى عليه. ليس مصادفة ألا تسجل الحكاية إلا عندما يأمر المروى عليه بذلك مصدراً حكماً عليها بالبقاء. إن المروى عليه هو «من يعتبر» فى الجملة الشهيرة «لتصير عبرة لمن يعتبر». فهى لن تصبح عبرة دون «الملتقى» الذى يستطيع أن يدرك «العبر التى حصلت لغيره فيعتبر» كما يقول الراوى الأول. فحكاية الراوى تخلف فى الخزائن مع وثائق الدولة والذهب. إنها الكنز الثمين الذى يجدر المحافظة عليه. إذا كان الراوى يحفظ الحكاية ليرويها يوماً ما، فإن المروى عليه يحفظها بالكتابة. أليس ذلك بالضبط ما فعله بعض من المروى عليهم من جمهور المقهى حينما دونوا حكايات الراوى الشعبى (ألف ليلة وليلة)؟

أن تحصل على قرار بالمفو عن «نعم» و«نعمة» وتخفى اسم الشخصية المقابلة لعبد الله بن مروان فيصدر هذا حكما على الملك داخل الحكاية، على شبيهه: «فهذا الملك قد فعل فعلاً لا يشبه فعل الملوك»، فخطابه أخيه باتخاذ القرار نفسه في الواقع وتكشف له عن شخصيات الحكاية الحقيقية فيحفو عنها. الحكاية لا تكون مرآة المروى عليه إلا إذا أكملها محاذها، أو مناقضا، شبيهه فيها، هذا الإكمال هو استجابته التي تتجلى في شكل انفعال يؤدي إلى قرار.

٢ / ٢

ثمة حكايات أخرى تعمل بوصفها مرآة، يسوقها الراوى من أجل تغيير موقف المروى عليه من فعل ما، وحته على اتخاذ قرار آخر ينفي القرار الأول.

ففى «قصة الملك وولده والجارية والوزراء السبعة»<sup>(٧)</sup> تدخل الجارية فى مباراة حكى مع الوزراء السبعة لحمل الملك على اتخاذ قرار بقتل ابنه، فيما يحاول الوزراء إنقاذه. وتعمل الحكايات بوصفها مثلاً، أو «حكمة» أو «قانوناً» لا يمكن رده، ينتججه الملك/ المروى عليه، وينتججه شهریار، ونتججه نحن بمساعدة الحكاية - السياق، قد يوجهنا إليه الراوى وقد لا يفعل. فحيلة النساء، وغفلة الرجال، والتسرع فى الحكم قبل التيقن من صدق الحكاية، والمبالغة التي تؤدي إلى هلاك رجال قريتين، واستغلال النفوذ للوصول إلى متعة جنسية، هى بعض الأمثلة التي نتجت فى تأجيل قرار الملك بقتل ابنه فى حكاية الملك والوزراء. فى الوقت نفسه، يمكن قراءة ما أمكن قراءته فى حكايات الوزراء السبعة، فى ضوء سياقها الأكبر: جلسة شهرزاد أمام شهریار.

حكايات الطير والحيوان فى (اللبالى) تقدم نفسها بوصفها مرآة أكثر صفلاً من الحكايات السابقة. فها هو رجل يعلم من زوجه أن الملك راودها عن نفسها فامتنع

الرجل عن زوجه خوفاً من الملك، فصعد أقارب المرأة إلى الملك يشكون الرجل فى صورة حكاية عن أرض استأجرها الرجل فزرحها مدة ثم عطلها، ولم يدرك الملك المعنى المقصود إلا حينما قال له الرجل: «بلغنى أن الأسد قد دخل الأرض فهبته ولم أقدر على الدنونه .. ففهم الملك القصة» وأكمل الحكاية: «بأهذا إن أرضك لم يطأها الأسد وأرضك طيبة الزرع».

ولعل من أوضح الأمثلة على هذا النوع من المرايا هو «حكاية هشام بن عبد الملك مع غلام من الأعراب». فبعد حوار غليظ من الغلام وغيط شديد من الخليفة، يرفع السيف سيفه فوق رقبة الغلام، ويستأذن ثلاث مرات فى قطعه رقبة الغلام، ولما لم يبق سوى أن يهرى السيف طلب الغلام أن يقول أبياتا من الشعر، فأذن له الخليفة فقال:

«نبئت أن الباز صادف مرة  
عصفور بر ساقه المقدور  
فتكلم العصفور فى أظفاره  
والباز منهمك عليه بطير  
ما فى ما يبنى لمثلك شعبة  
ولئن أكلت فإني لحقير  
فتبسم الباز المدل بنفسه  
عجبا وأفلت ذلك العصفور»  
(المنى، ج ١، ص ٤٤٧).

وبحرص صانع (اللبالى) على ذكر رد فعل هشام بن عبد الملك بالجملة نفسها التي تصف رد فعل الباز: «فتبسم هشام»، كما يستخدم الصانع عبارة «المدل بنفسه» على لسان السيف واصفاً بها الغلام، فتكون عبارة الغلام فى حكايته «الباز المدل بنفسه» تصحيحاً للحكم. وقد أنجزت حكاية الغلام مهمتها بعد أن أجاد صقل مرآته، وعفا عنه هشام بن عبد الملك وتحول غيظه الشديد إلى رضا تام وأصدر قراره: «بأخدام احش فاه جوهر وأحسن جائزته».

بدر من الملك من زهد وندم ليس سوى «حالة» لها  
«حظها» فتسوق له قصة بنت عرس مع الفأرة ويخبره أنها  
توافق على حيلة بنت عرس كى تقتل الفأرة التى «كان  
الطمع سبب هلاكها وغفلتها عن عواقب الأمور».  
فشهرزاد تحذر نفسها، فهى لا تغفل عن عواقب الأمور  
ولا تطمع فى عفو الملك الجديد لجرد أنه أهلن ندمه.

٣ / ٢

والحكاية، بما هى حياة الراوى، أو معرفته، لا يرى  
المروى عليه فيها نفسه فقط، وإنما يرى الراوى أيضاً. إن  
شهریار يخبر شهرزاد فى نهاية «الليالى» أنه عفا عنها  
لكونه رآها «عفيفة نقية» ويخبر أباهما الوزير بأن ابنته  
«عفيفة زكية». إن الراوى الأول يخبرنا أن شهرزاد لم  
تفعل سوى الحكى فى الليل، بينما كان الملك فى  
النهار يمارس شؤون الحكم، وكانت الحكايات هى مرآة  
شهرزاد التى تعكس ثقافتها. فشهرزاد لا تحكى عن  
نفسها، لا تروى ما جرى لها، وإنما تفصح اختياراتها  
عن شخصيتها. وقد يطلب المروى عليه «الحكاية» ليعرف  
موقف الراوى ونواياه. ففى «حكاية عن الطيور»، يطلب  
الثعلب صداقة الغراب ويحاول أن يخدعه بأن يروى  
حكاية، فيوافق الغراب وذلك «حتى أحرف المراد منها».  
حينما قدم الثعلب حكايته عرف الغراب منها أنه محال.  
فقد صنع الثعلب مرآة مخادعة للغراب فى حكايته عن  
البرغوث الذى اقتحم جحر الفأر طالباً صداقته، جاعلاً  
من نفسه «البرغوث» ومن الغراب «الفأرة». ولكن الغراب  
لا يصدق الحكاية لأن الذى طلب منه الصداقة لا يقع  
منه موقع البرغوث من الفأرة. وحين يقول الثعلب:

«واعلم أنى لم أقل لك هذا الكلام أبها  
الغراب البصير العاقل الخبير إلا ليصل إليك  
جزء احسانك إلى كما وصل للفأرة جزء  
إحسانها إلى البرغوث. فانظر كيف جازاها  
أحسن المجازاة» (صبيح، ج ٢، ص ٣٨).

ولقد خصصت شهرزاد جزءاً من فضائلها لحكاية  
تتعلق بالطيور بوصفها حكاية - مرآة، وأكثر الحكايات  
قدرة على احتواء المروى عليه. وبالفعل، فإن شهریار  
يتحدث فى هذه الحكاية بعبارات مباشرة عما حدث له  
من تفجير. يقول بعد انتهاء القصة الأولى «الطاووس  
والبطة مع ابن آدم»:

«لقد زهدتني يا شهرزاد فى ملكى وندمتنى  
على ما فرط منى فى قتل النساء والبنات،  
فهل عندك شئ من حديث الطيور» (المثنى،  
ج ١، ص ٣٠٧).

إن حكايات الطيور قناع الراوى ومرآة المروى عليه.  
لقد زهد شهریار فى ملكه وندم على ما فرط منه فى  
قتل النساء. ولكن الزهد والندم مرحلة تسبق الفعل، هى  
مدخله والمهيم له، لذلك لم تتوقف شهرزاد عن الحكى  
بمجرد سماحها رغبة شهریار فى التوقف عن القتل، فهو  
ما زال فى حاجة إلى المزيد، «فهل عندك شئ من  
حديث الطيور» أو «لقد زدتني بحكاياتك مواظ واعتبار  
فهل عندك شئ من حكايات الوحوش». وفى حكاية  
الثعلب والذئب تأويل لهذه اللحظة الحرجة فى حياة  
شهرزاد: ثمة ذئب مغرور جاهل احتال عليه الثعلب  
فأوقعه فى حفرة، يبدى الذئب توبته ويعلم ندمه، فيرى  
له الثعلب ويدلى ذيله فى الحفرة كى يتعلق به الذئب،  
ولكن الذئب يجذب الثعلب إلى الحفرة. إن الذئب الذى  
صنعه شهرزاد صورة لشهریار يقول للثعلب:

«من لم يفرق بين الحالات فيعطى كل حالة  
حظها، بل أحمل الأشياء كلها على حالة  
واحدة، قل حظها وكثرت مصائبها» (المثنى،  
ج ١، ص ٣١٣).

إن شهریار قد «أحمل الأشياء كلها على حالة  
واحدة» هى حال زوجه «ولم يفرق بين الحالات». فى  
الوقت نفسه، فإن العبارة تصوير لإدراك شهرزاد بأن ما

فإنه يصنع مرآة كالتالى:

ليصل إليك [إلى الغراب] جزاء إحسانك إلى [إلى الثعلب] كما

وصل [للفأرة] جزاء إحسانها إلى [البرغوث].

هنا يعرف الغراب أن الصورة مقلوبة، فهو ليس الأقوى في علاقته بالثعلب، كالفأرة في علاقتها بالبرغوث، لأنه «إن أحسنت إليك مع كونك عدوى. أكون قد أتسبب في قطيعة نفسك» كما يقول الغراب. ثم يحكى الغراب حكاية يصحح فيها الوضع المعكوس، وهى حكاية الصقر مع ضواري الطير، الصقر الذى هرم فاحتال ليقوى بعد أن كانت قوته بالشدة. إن الغراب بحكايته يعكس معرفته بتواها الثعلب كما يعكس للثعلب صورته المحتالة أيضاً. هنا يئن الثعلب ويقرع للندامة سناً: «الأنى رأيتك [فى حكايتك] أهدع منى».

٤/٢

ثمة حكايات تروى بالعين فتكون مرآة مجسدة. أحدهم نقش حكاية على جدران قصره وأنها إحدى الأميرات فتغيرت نظرتها للعالم وأصبحت تبحث عن زوج بعد أن كانت زاهدة فى الرجال. وليس مصادفة أن تكتمل خطة العاشق بأن يظهر بصورته أمام الأميرة ويهر أمامها مرور الطيف كأنها فى حلم، تلك الأميرة التى كانت تستقى رؤيتها للعالم من صور أحلامها. والعاشق ذاته يقع فى هوى الأميرة بسبب منديل نقشته هى بنفسها. ذلك الدور المهم للصورة والنقش تجده فى حكاية تبدأ بحوار صامت مرئى، وليس ملفوظاً، بين عاشق وممشوقته، هى حكاية عزيز وعزيزة ضمن «حكاية الملك عمر النعمان...» (صبيح، ج ١، ص ٢٦٧).

ومدينة النحاس ليست سوى مدينة متجمدة وحكايات متجمدة، فالحكايات فيها إما مصورة بالنحت

أو منقوشة (مكتوبة) على لوح معدنى أو حجر، يراها موسى بن نصير ففجرى «ذموحه على عهده»، لقد رأى حاضره، ومستقبله، وما سيقوله الناس عن حياته فى مرآة الماضى «فصبحان من جعل حديث الأولين عبرة للأخريين» كما يقول الراوى الأول). تلك «العبرة» حفظتها لنا الكتابة - النقش التى يحرص عليها ملوك (ألف ليلة وليلة) لحفظ الحكاية.

لا تنجح الحكاية - العبرة إلا إذا أصبحت مرآة، أجاد الراوى صنعها لتعكس ذاته وليرى فيها المروى عليه نفسه فتصبح جسراً يلتقيان عبره.

### ٣ - الحكاية - الجسر

١/٣

بدلنا فعل الحكى فى (اللهاى) على أن الحكاية هى الحل الناجع لنصح الملوك. النصيحة المباشرة تؤدى للموت. لقد مات الحكيم ربهان لأنه رفض أن يحكى «حكاية التمساح» وتعلل بأنه لا يمكن أن يقولها وهو فى «هذه الحال»، ولجأ ربهان إلى الحكمة والأمثال لنصح الملك فلم ينقله ذلك من الموت. والحكاية نفسها هى التى أنقذت الصياد من العفريت حينما هدده بها: «وأنا قلت لك مثل ما قال الحكيم ربهان للملك يونان أبغنى بيقك الله» (صبيح، ج ١، ص ٢٣). النصيحة المباشرة قد تؤدى للموت بينما الحكاية تهب الحياة. كأن (اللهاى) تقول لنا: «بدلاً من النصيحة الجافة احك حكاية».

هذا التقدير للحكاية لا يمكن قراءته فى ضوء تعريف الحكاية - الفداء فقط. فليست كل حكايات (اللهاى) حكايات تفدى الروح، وليست تسلية المروى عليه وجذبه إلى العالم الغريب والعجيب هو ما ينقذ الراوى. ولكن الحكاية - المعرفة هى التى تغير وتبدل حال الراوى، لو كانت الحكايات مغالية من المعرفة ما



كان حفظها الملك وما كانت قادرة على تغيير قراره. المعرفة هي سلاح الراوى، قد يبدل في سبيلها حياته. ثمة رجل كان على استعداد لأن يبدل روحه فداء للحصول على إحدى الحكايات، يقول لملك الحكاية:

«أنا من بلاد بعيدة وجئت قاصداً لهذه القصة فمهما طلبت من لمنها أعطيتك.. ولو أن روحى فى يدى وبذلتها لك فيها لطاب خاطرى» (صبيح، جـ ٣، ص ٢٧٢).

الإنسان يقدم نفسه فداء للمعرفة - للحكاية. وموتيف الباب المغلق يكشف عن رغبة الشخصية فى المعرفة، ومهما تبدلت أحواله، إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، فإنه قد ظفر أخيراً بحكاية ستكون ذخيرته وعلاصه فى يوم ما.

لقد تحدث غلام من الأعراب بحكاية من الشعر لمرؤى عليه ذى ثقافة تحتفل بالشعر (هشام بن عبد الملك)، كما أن الشعر هو الأسلوب المناسب لحال الغلام، فالسيف فوق رقبته، بما لدى الشعر من قدرة على التكثيف، والمقام ليس مقام إطالة قد لا يتحملها المرؤى عليه الذى اشترط أن تكون الحكاية موجزة: «هات وأوجز». ولعل قصة التمساح التى أهداها الحكيم روهان واحتفظ بها لوقت مناسب لم تكن قادرة على الوفاء بشروط «الحال» الذى يجمعه مع الملك يونان، «لا يمكننى أن أقولها وأنا فى هذه الحال». فالحكاية إذن تحتاج إلى «حال» أو «سياق» لتتجز مهمتها. الحكاية، إذن، بما هي مرآة للراوى، وللمرؤى عليه أيضاً، لا يمكنها أن تحقق وظيفة التغيير - أو الخلاص دون أن تكون مناسبة لمقتضى الحال. وهو شرط القول البليغ فى علم البلاغة الذى ينظم اللغة الرسمية وثقافة النخبة. (الليالي) تقدم لنا الحكاية بوصفها «القول البليغ» الذى يبر بصاحبه من حال إلى حال ويحصل به على صلة أو

جائزة، تماماً مثلما يغيرنا التاريخ الأدبى حينما يحصل على الجائزة أو الصلة ذلك الذى يراعى شروط البلاغة التى حددها العلماء، أولئك الذين كانوا نداء الخليفة وأعضاء مجلسه. (الليالي) تقدم لنا بنية معارضة تحمل فيها الحكاية محل الشعر، أو القول «البليغ»، كما لا تجعل من أحد آخر قاضياً أو محكماً لحكاية الراوى. وينتقل الراوى بحكاية إلى مجلس الخليفة ليكون نديمه بوصفه واحداً من أهل المعرفة (لم تذكر الليالي لنا حكاية شاعر حصل على جائزة). إن (الليالي) تقدم «الحكاية - الجسر» بوصفها بنية معارضة لـ «القصيدة - الجسر».

٢٨٣

ينتقل الرواة فى (الليالي) من حال إلى حال، من الفقر والهامشية والحزن والتهمة والعزلة والفقد والموت إلى الغنى والسلطة والسرور والاعتراف والجماعة والسلوى والحياة. إن الرواة الذين يحكون معرفتهم وسميرتهم وأخبارهم تبدل أحوالهم، وتصبح حكاياتهم - معرفتهم هي جسرهم للعبور.

إن جملة «لا تكلم فيما لا يعينك تسمع ما لا يرضيك» التى نراها منقوشة على دار البنات فى «حمال بغداد» أو التى يقولها الذئب للشعلب فى «حكاية عن الطيور»، تهيئنا إلى معادلة الكلام والسمع. فالجملة يمكن صياغتها بطريقة أخرى: تكلم فيما يعينك تسمع ما يرضيك. فإذا كان ما يعنى الراوى هو ما يعرفه جيداً، فيمكن لنا أن نستخلص الآتى:

الحكاية/ المعرفة ← الجسر/ الخلاص.

ذلك الخلاص الذى ينقل الراوى من فئعة اجتماعية إلى فئة اجتماعية أعلى هي فئة المرؤى عليه.

٣٨٣

يخصص الفضاء السردي مساحة لعبور الراوى بوصفه أحد قرارات المرؤى عليه، فالتواصل بين الراوى

غريباً تقطع به السهر» (صحيح، ج ١، ص ٧ - المثني، ج ١، ص ٦ - المخطوط ١٣٥٢٣ ز ص ٧).

كأن شهرزاد قد ربت الأمر بحيث إذا أحبها الملك منذ اللقاء الأول ورأى فيها الأنثى المكتملة لرجولته فهي قد عاشت دون أن تضطر للحكى. «وأن أعيش» التى يستخدمها الراوى الأول على لسان شهرزاد يمكن فهمها فى ضوء العاصمة المصرية؛ حيث لا تعنى «الحياة» بوصفها نقيض الموت وإنما تعنى الاستقرار فى أسرة (زوج وأولاد)، فالمصريون حينما يرشحون بنتاً للزواج ويريدون مدحها يقولون: «بنت حازم» تعيش، أو «عاشة».

لقد أدركت شهرزاد «حال» الملك الذى ظل أكثر من ألف يوم يقتل «بنات المسلمين»، وأدركت أن الحكى اللانهائى فى الليل هو فعل الحكى الملائم، وهو فعل ضد الحياة الطبيعية. إن شهرزاد تنظر فى عيني الملك كل ليلة عندما يدرکہا الصباح فتراه يقول فى نفسه: «والله لا أقتلها حتى أسمع حديثها»، وهى العبارة التى حرص الراوى الأول على إثباتها فى الليلة الألف، أى قبل انتهاء اللهاى بليلة واحدة، ربما لأغراض عملية تتمثل فى تشويق جمهور المقهى ونفى التأكيد لديه من خلاص شهرزاد بحيث يكون الخلاص كسراً لتوقعاته. وعلى كل، فإن شهرزاد «قامت على قدميها» لتعلن نغاد حكاياتها التى لم تمنع الملك حتى الليلة الألف أن يفكر فى قتلها، وتطلب من الملك فى عبارة مؤثرة أن يبقياها من أجل أولاده، فقد «لا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء». تلك الفكرة التى تتعلق بالأسرة وإنجاب الذكور ووراثة العرش هى فكرة من بين الأفكار الكثيرة التى كانت محوراً رئيسياً فى عدد من حكايات شهرزاد، لعلها كانت توظف لهذا المشهد الأخير.

والمرؤى عليه لا ينتهى بانتهاء الحكاية، فالحكى ليس فعلاً أبدياً، لا نهائياً، إذ لابد أن تعود الحكاية إلى نتيجة. ثمة إحساس لدى كل راو بأن حكايته ستنتج فى مهمتها وأنها تحقق شروط الحكاية المتفق عليها ضمناً؛ الصديق بوصفه ضد اللغو، الغرابة بوصفها التفرد، المعرفة بوصفها مرآة الراوى والمرؤى عليه. الراوى الوحيد الذى لم يتأكد من ذلك هو شهرزاد، لتتأمل ما تقوله شهرزاد لأبيها الوزير فى الحكاية - السباق (٨):

«بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين سبباً لخلاصهن من بين يديه» (صحيح، ج ١، ص ٥).

إن المتوقع فى صياغة «إما... وإما» التى تستخدمها شهرزاد هو «إما أن أعيش وإما أن أموت»، وليس فى الموت أى فداء «لبنات المسلمين» ولا لنفسها، كما لن يكون الموت «سبباً فى خلاصهن». إن ما نقصده شهرزاد بالفداء، هو أنها سوف تخكى للأبد «إن شهرزاد فى حقيقة الأمر تخكى حتى اللانهائية» (٩) كما يدلنا عنوان (اللهاى) (١٠).

يمكن إذن أن نصوغ عبارة شهرزاد كالتالى: «إما أن أعيش وإما أن أضل أحكى للأبد». إن الحكى حتى اللانهائية ضد «أن يمىش» الراوى، بخاصة إذا كان لا يحكى حياته، كما هو حال شهرزاد. ستظل شهرزاد تخكى طوال عمرها للملك الذى يقضى نهاره فى «الدوران» ثم يدخل مخدعه ليقضى وطره من ابنة الوزير ثم يجلس ليستمع، لا ليتبادل الحوار/ الحياة. ونلاحظ أن الراوى الأول يذكر الفعل الجنىس أولاً ثم جلسة الحكى ثانياً، وقد دبرت شهرزاد خططها مع أختها بالترتيب نفسه:

«فإذا جئت عندى ورأيت الملك قضى حاجته منى فقولى يا أختى حدثينا حديثاً

يبدو كأن صاحبها «لص صبيح» كما لاحظ هارون الرشيد. لقد أدرك الجوهرى أنه أمام شخص أعلى منه، فإذا كان الجوهرى هو «الخليفة» فى هذا المجلس فمن يكون أعلى منه سوى الخليفة الحقيقى؟ وتحاول (الليالى) فى النسخة المكتوبة أن تنقل لنا ملامح وجه هارون الرشيد وأنفعالاته ونبرته وهو يطلب من جعفر البرمكى أن يسأل الجوهرى عن قصة آثار الضرب على جنبه. ويبدو أن الخليفة كان غاضباً ويكاد يخرج من هيئته التكرية عندما قال له جعفر: «ترق بنفسك فإن الصبر أجمل». أما رد الرشيد فقد كان فى عبارة انفعالية: «وحياة رأسى وثرة العباس إن لم تسأله لأخمدن منه الأنفاس»، وهى عبارة تشير إلى انفعال غاضب وتجهم وجه صاحبها وإرسام ملامح التصميم والجدية عليه. ولا بد أن الجوهرى قد «أحس بقلبه» وأدرك بعقله أن من يفعل ذلك فى حضرته أى فى حضرة «الخليفة» ليس سوى هارون الرشيد نفسه. كما لا يفوتنا أن محمد بن على الجوهرى - الذى كان أبوه «من الأعيان» - ربما كان قد تعرف على وجه الخليفة أو وزيره برغم تنكرهما، وهى أيضاً قدرة خاصة إذا قسناها بمنطق الحكاية نفسه التى لم تتعرف كل شخصياتها على الخليفة، الأول أو الثانى على السواء.

لقد استطاع الجوهرى، بهذه القدرات الخاصة للراوى، أن يصوغ حكايته التى لا بد أنه أعدها من قبل لذلك اليوم الذى سيضبطه فيه الخليفة. فهو يفرح وبسر قلبه باكتشافه هذا:

«فإن كان هذا القول ليس بكاذب  
لقد نلت ما أرجو من الأمر  
كله وجاء سرور القلب من كل  
جانب» (صبيح، ج ٢، ص ١٩٦).

وصياغة الجوهرى للحكاية صياغة حلزة، لا يترك موضعاً يكون مناسباً لوصف أعت الوزير إلا ووصفها بصفات الكمال، كما أن الصياغة قد حولت انتباه الخليفة إلى مركزها الذى صيغت حوله الحكاية وهو «أن

لا بد أن يتمتع الراوى والمروى عليه بملاحظة دقيقة وقدرة على تحليل الإشارات وقراءة الوجوه وثقافة واسعة، وكثير من حكايات (الليالى) تعطى أهمية لهذه المعرفة بالحياة وبالناس. لن تكون الحكاية جسراً لراوئها إلا إذا كان على علم تام بأحوال المروى عليه ومتابهاً لردود أفعاله وتبين دلالات إيماءاته وقراءة نبرة صوته. تستنتج دنيا زاد أن الملك قد انشرح صدره بعد أن تحدث لأول مرة منذ بدء (الليالى) (ليلة ١٧٥، ط صبيح، ليلة ١٤٦، ط المثنى). وأحد الرواة ادعى أنه الخليفة هارون الرشيد أمام هارون الرشيد نفسه، وحكايته هى علاقته بأخت الوزير جعفر البرمكى الذى كان حاضراً فى جلسة الحكى. والذى يدعى أنه الخليفة ويقوم بتمثيل دوره فى مدينة بغداد مقر الخلافة لا بد أن يكون شخصاً ذا قدرات خاصة. استطاع «الخليفة الثانى» أن يكتشف وجود الخليفة وجعفر البرمكى والسياف. لقد «أحس» ذلك بقلبه كما يقول فى أبيات من الشعر يمهّد بها لحكايته:

لقد حسّ قلبى أن فيكم أماناً

خليفة هذا الوقت وابن الأطباء

ولم يعد من العقل إذن أن يستمر فى «تمثيلته» فيعلن انتهاء التمثيل بقوله: «اعلموا يا سادتى أنى لست أسهر المؤمنين.. وإنما اسمى محمد على بن على الجوهرى» (صبيح، ج ٢، ص ١٩٦). لقد راقب محمد بن على الجوهرى «التجارة» الثلاثة الذين حضروا مجلسه، ولا يبدو التفاتة أو إشارة أو همسة إلا ويلاحظها ويستفسر عنها. وحينما أخبره التاجر «جعفر البرمكى» أن رفيقه «هارون الرشيد» يسأل عن «الضرب الذى على جنبه»، أدرك الجوهرى أنه ليس أمام ثلاثة من التجار الأغراب، فليس التاجر الغريب الذى لا يهمه سوى قضاء ليلة «طيبة»، من يسأل الخليفة عن آثار ضرب وسياط ومقارع رأها على جسده، وبخاصة أنها

الصبي عاشق وللمعشوق مغارق؛ فجمع الخليفة بينهما وجعله من جملة ندمائه».

٥ / ٣

إذا كنا قد استعزنا الجسر للحكاية التي يكون فيها الراوى عارفاً بمقتضى الحال، ومدركاً لعالم المروى عليه بكل تفصيلاته وليس - كما يقول كيليطو (١١) - «منهمكاً في رواية حكايته الخاصة»، فإن الاستعارة نفسها تشمل المروى عليه، بما هو أحد طرفي الاتصال، كما يلاحظ - بحق - كيليطو (١٢)؛

«المستمع يمرر الجسر الذي أقامته الحكاية ويلتصق بالضفة التي يوجد عليها الراوى».

فإذا كان الصدوق هو أحد شروط الحكاية، حكاية الراوى، فإن الحكاية الكاذبة تصيب المروى عليه بالأذى. الحكاية تهدد للمروى عليه إذا كان لا يستطيع التمييز بين الصادق والكاذب. لابد للمروى عليه من معرفة بأحوال الراوى، تلك المعرفة التي لن يحصل عليها دون أن يسمى لحياة تكون الحكاية مركزها، ومعاناة أشخاصها هي محورها. لعل ذلك هو السبب في فطنة هارون الرشيد كما تراها (الليالي)، فهو لا يكف عن التنكر والسمي إلى تعرف حكايات أهل مدينته. الحكاية الكاذبة تكشف عن جوانب نقص في شخصية المروى عليه يدور معظمها حول العزلة داخل الذات؛ لقد قتل الشاب زوجته لأنه حكم بحياتها بعد تصديقه حكاية العبد عن التفاحات الثلاث. وتجار المدينة كادوا أن يفسدوا أموالهم عندما صدقوا حكاية «معروف الإسكافي» عن حملته الوهمية، بينما أفلست عزازين ملك المدينة فعلاً. ولم تنجح «شواهي ذات الدواهي» أو «دليلة الهشالة» في الإيقاع بالضحايا إلا بسبب تصديقهم لحكاياتهما الكاذبة. لقد نجح الوزير «دندان» من «شواهي ذات الدواهي» لأنه استطاع، بمعرفته وخبرته الواسعة بالحياة والناس، أن يستخلص حكماً عليها فيقول:

«والله إن قلبي نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتطمعين في الدين غير المفساد» (صحيح، ج ١، ص ٢٥١).

بينما لم ينج منها «شركان» الذي صدقها، وهو ابن الملك الذي تمنى ألا يكون لأبيه ولد غيره حتى لا يشاركه أحد في الحكم (١٣). وفي «حكاية عن الطيور» يقع الشبل في الأسر لأنه جاهل بأفراد مملكته، فهو لا يعرف الحصان، أو الحمار، أو الجمل، أو الإنسان. كما يشقى حسن الصالح البصري لأنه لم يعرف الجومى وصدق حكايته عن تحويل النحاس إلى ذهب. والأمثلة كثيرة في (الليالي)، وكلها تؤكد دور الحكاية في حياة المروى عليه وكيف يمكنها أن تكون جسراً أو هاروة. تخشى شهرزاد عن الملك «محمد بن سبائك» الذي كان يحب «الحكايات وأسما وسمير المتقدمين وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكىها له ينعم عليه»، وتصفه بأنه كان «ملكاً عادلاً شجاعاً كريماً جواداً» في مقابل وزيره الذي كان ضد حب الملك للحكايات، فهو «حسود محضره سوء لا يحب الناس جميعاً لا غنياً ولا فقيراً» (صحيح، ج ٣، ص ٢٧١).

هل كان ذلك سبباً في أن تبدأ شهرزاد هذه الحكاية بالفعل «اعلم» وليس «بلغنى» لأنها حكاية عن قيمة «الحكاية» ودورها في حياة الملوك؟ لقد نجحت حكاية الحكيم رويان، عن الرأس الذي يتكلم، في قتل الملك يونان. فكان الراوى ليس هو فقط من يحكى تحت التهديد ولكن المروى عليه يستمع تحت التهديد أيضاً.

إن المروى عليه الذي «يتعجب» من الحكاية أو «يعتبر»، أى يصدقها، أو يطرب لها، فيأمر بتسجيلها وحفظها هو من دخل عالم الحكاية «عائناً» ما بها من هبة، أى معرفة، يضيفها إلى معارفه، معرفة سوف تمنه على تمييز حكايات قادمة والنجاة من شرك الكاذبة منها. الحكاية إذن هي خلاص المروى عليه أيضاً.

#### ٤ - قراءة فعل الحكى

١/٤

فعل الحكى «الحكاية» كائناً حياً قادراً على استنساخ نفسه بشرط التواصل مع آخر والانتماء إلى الجماعة، ففعل الحكى ضد العزلة.

ففى النموذج، الحكاية هى نتاج اجتماعى ونتاج تواصل بين الراوى والمروى عليه، يحرص النموذج على الحكى عنهما كأنه يذكر شجرة نسب الحكاية. لذا التواصل هى الدافع إلى الحكاية، فلا تمل الحكايات من ذكر تأثير الحكاية، على المروى عليه والراوى على السواء، بكلمات دالة على التمتع بها مثل الانشراح والسرور والهناء. وعندما يأتى هازم «اللذات» ومفرق «الجماعات» تنتهى الحكاية ويتوقف الراوى. علامة لغوية ناهية حرصت (اللبالي) على تكرارها فى كل حكاياتها (لماذا لم يتوقف الراوى عند الجملة التى تنتهى بها الحكايات الشعبية عامة وهى «عاشوا فى ثبات ونبات وغلغفوا صبيان ونبات»؟).

٣/٤

الحكاية هى الفعل الإنسانى الحاضر دائماً فى (اللبالي). الحكاية هى مختزن للخبرة الإنسانية، فهى تكرار للحياة بإعادة حكيها مرة أخرى، تكرار للجانب الثابت منها، للخبرة المتعددة إلى آخر. هى استخلاص وتكريس للقاعدة والقانون، إعادة إنتاج الثابت.

ولكن الحكاية أيضاً احتفال بالتبدل والتحول والتغير بوصفه قيمة إنسانية، يحكى الرواة عن تغير أحوالهم وتبدل مكانتهم وأماكنهم، فالتغير - الذى ينفى الثبات - هو قانون الحياة الذى يستخلصه الراوى والمروى عليه. كأن الحكاية تقوم بفعلين: تستخلص الثابت ثم تهديه. إنها تسمى للقبض على الثابت بوصفها الفن، فعل الإنسان منذ الأزل للسيطرة على الزمن. ولكن الحكاية تدرك أن هدم الثابت هو قانونه الكامن فيه،

حينما نظمت (اللبالي) فضاءها السردى جماعة حكاية الراوى داخل سياق بحثيها فإنما تكون - فى الحقيقة - قد صممت آلة للحكى، مدخلها الواقع ومخرجها الحكاية. فنموذج الحكى يكرر نفسه تلقائياً فى حكاية الراوى/ الشخصية (الوحدة ٣)، فمندها تعيد الشخصية النموذج ذاته للحكى إلى أن يصل إلى (الوحدة ٣). وقد يعود - وكثيراً ما عاد - إلى السياق، (الوحدة ١)، مرة أخرى فى دائرة مغلقة أشبه بدوائر برامج الكمبيوتر التى يكرر فيها البرنامج عدداً من الوحدات فى تسلسل معين. إن آلة الحكى التى صنعتها هذه التقنية تضع حكاية الراوى بوصفها «ابنة» لحكاية «أم» هى عالم الراوى والمروى عليه، ابنة تحمل ملامح أمها وصفاتها، ولكنها فى الوقت نفسه كائن حى منفصل عنها. إن نموذج فعل الحكى يستحضر فكرة الحمل والولادة - التفكير من الإنسان. وتمدنا فربال غزول باكتشاف مدهش هى مقابلة العدد ١٠٠١ فى النظام العشري للعدد ٩ فى النظام الثنائى (١٤). نموذج فعل الحكى يشبه نموذج الحياة الإنسانية.

٢/٤

يحتفل نموذج فعل الحكى بفعاليات الحكاية ودورها فى حياة الراوى وحياة المروى عليه، ونظن أن الدلالة التى يقدمها لنا النموذج هو قدرة الحكاية - الفن على تغير الواقع، بشرط صدقها وتفردا وكونها مصدراً للمعرفة، معرفة الإنسان بنفسه وجماعته. الواقع يتحول إلى حكاية ثم تعود الحكاية لتفسير هذا الواقع. يعطينا فعل الحكى ترفيلاً للحكاية على أنها معرفة الواقع، إدراك قانونه، فإذا هى كذلك، فهى إذن أداة تغييره. لقد جعل

وإذا كان فعل الحكى يركز على قراءة الحكاية فى سياقها، فإن فى ذلك إشارة من (البالي) كى نقرأها، بوصفها نصاً، فى سياقها الأشمل وهو فعل الحكى الذى يجمع الراوى الشعبى بجمهور المقهى، من الزاوية نفسها التى عالج بها النموذج هذا السياق؛ عالم الراوى وعالم المروى عليه. ولا أظن أن ذلك سيتوفر لـ (البالي) دون فريق بحث يؤمن بأن (البالي) هى تاريخ جماعة شعبية فى عصر بعينه، فلقد وجدت الجماعة نفسها أو تاريخها فى السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبداً فى التاريخ المدون المصنف<sup>(١٨)</sup>. والجماعة الشعبية الغالبة على حكايات (البالي) هى جماعة التجار، أولئك الذين كانوا يشكلون ما يشبه الطبقة الوسطى فى عصر المماليك، والذين كانوا يمشون فى استقلالية نسبية أدت إلى ازدهارهم، حتى أصيبت تلك الطبقة بالانهيار التام وتحولت من «التعيم» إلى «الشقاء» لظروف تاريخية خارجة عن إرادتها هى اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وحكم العثمانيين لمصر<sup>(١٩)</sup>، فالحدث الأول حرم مصر من مواردها الأساسية، والثانى - بعد سبعة عشر عاماً من الأول - اعتمد على هذه الطبقة فى تموين تلك الموارد. وإذا كانت هذه الفترة هى الفترة التى تشكلت فيها (البالي) والتى دونت بعد دخول العثمانيين لمصر ١٥١٧-٢٠<sup>(٢٠)</sup>، وإذا كانت الصياغة النهائية لها قد تمت فى أواخر القرن الثامن عشر<sup>(٢١)</sup>، يمكننا، فى ضوء ذلك، أن نتعرف الحس المأساوى الذى يغلف حكايات التجار فى (البالي)، كما يمكن قراءة وظيفة الحكاية بما هى قادرة على تغيير ذلك الحال إلى حال أفضل، وبوصفها حلم الجماعة الشعبية للمودة إلى الماضى المزدهر، ذلك الماضى الذى يتسم بالغربة والمعرفة والذى يؤكد هماً صدق الراوى. بعض الحكايات تبدأ فى

وتظل الحكاية هى الشاهد الوحيد والثابت الوحيد. وراوى (البالي) - فى خطبة الحكايات ومقدمتها - يذكر فى الوحدة الخامسة من نموذج فضائه السردى (الفرض من الحكى) فكرة التفسير - الدائم بذكره «الأولين» و«الآخرين»، ويربط بينهما بلفظ «عبرة» الذى لاحظ كليلطو أنه يرتبط بالفعل عبر<sup>(١٥)</sup> أى اجتياز. كذلك يمكن رؤيته فى ضوء الفعل «عبر»، فعبّر الرؤيا وعبّرّا أى فسرها<sup>(١٦)</sup>. فالحكاية هى صياغة وتعبير لغوى يسعى لتفسير الحياة أو القبض على الزمن. إن العبرة لا تعطى معنى الاجتياز فقط ولكنها أيضاً بمعنى الموت<sup>(١٧)</sup>، فالحكايات حديث عن الأم السالفة، ولهذا تنتهى الحكاية بمجى «هازم اللذات ومفرق الجماعات»، الموت.

إن الفعل الماضى «بلغنى» أو «زعموا» أو «حكى» يحوله فعل الحكى إلى حضور دائم للراوى والمروى عليه فى زمن واحد ومكان واحد، زمن «الآن» ومكانه «هنا».

وفى نسخة قديمة من (البالي) يحرص الراوى فى صياغته للخطبة على ذكر اسم (الدائم) من بين أسماء الله الحسنى فى المساحة المخصصة للفرض من الحكى فى فضاء الخطبة:

«هو إله الأولين والآخرين وهو الدائم على مر الأيام والسنين» (المخطوط ١٣٥٢٣ ز، ص ٢).

كما يعلق الراوى فى نهاية (البالي) قائلاً:

«فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات ولا يعثره شئ من التغيرات ولا يشغله حال عن حال» (صحيح، ج ٤، ص ٣١٨).

ذلك الانشغال الذى لم تنج منه شخصيات (البالي) فوهبتنا حكاياتها.

حياته وإنما هو مندوب جماعته لدى الخليفة. ونلاحظ أيضاً فى هذا النوع من الحكايات أن الراوى هو أحد العلماء المشهورين. وهى نفسها السمات التى تحوزها شهرزاد؛ فهى التى وظفت ثقافتها الموسوعية «لفداء بنات المسلمين». «عبرة» أخرى من (اللهاى) عن المثقف مندوب جماعته لدى السلطة.

### • - خاتمة:

الحكاية هى تنظيم لغوى فعال للحياة. والمعرفة التى تنشأ بعد قراءة الحكاية هى قراءة للحياة، الحياة تهب المعرفة/ الحكاية. من ناحية أخرى، فإن الحكاية تهب الراوى. والروى عليه الخلاص، هى الجسر الذى يهبران به إلى حياة أخرى، الحكاية/ المعرفة تهب الحياة. العلاقة الجدلية بين الحياة والمعرفة تقدمها لنا (اللهاى) فى صورة فعل حكى يستمر من الدائرة لانهايتها، ومن المرأة قدرتها على أن يرى الإنسان فيها ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاص. إنه فعل تقدمه (اللهاى) بوصفه بنية فنية، ولكنها كانت حريصة أن يكون مرآة لفعل الحكى الحقيقى، حيث يجلس الراوى أمام المروى عليهم فى المقهى أو فى المولد أو فى جرن القرية أو بيت العمدة، أو على قارعة الطريق ليهرع إليه الناس فيتواحمون عليه ليقول حكايته التى تبشطر داخلهم إلى حكايات، حين يشبك كل لفظ فيها بحكاياتهم المفضلة ثم تعود لتتجمع مرة أخرى حينما ينظر أحدهم فى عين الآخر ليحكى له.

تهدد الثروة باللهو، ثم يكون فى السفر والتجارة الخلاص. ونستطيع أن نرى فى حكايات السندباد، المولع بالسفر، دفاعاً مجيداً عن طبقة التجار ضد حسد العامة، وهى الحكايات الوحيدة التى يكافئ فيها الراوى المروى عليه.

وكان التجار فى عصر المماليك هم ندماء الحكام،

«فإلى جانب السلطان قلاوون نجد مجد الدين إسلامى كبير تجار ذلك العصر.. والمقريزى يذكر فى مخططة المديد من هذه الأسماء التى لعبت أدواراً مهمة فى تاريخ مصر بجانب السلاطين العظام» (٢٢).

وهم أنفسهم أصحاب الحكايات التى تجعلهم ندماء الملوك فى النهاية.

هذا السياق التاريخى الذى تشير إليه (اللهاى) يمكنه أن يساهم فى قراءة منتجة لطبيعة (اللهاى)، ودور الحكاية بوصفها حلماً شعبياً بالخلاص.

٥/٤

فى بعض الحكايات يصاب الخليفة بالأرق ويضيق صدره فيستدعى أحد المحدثين المحترفين فيحدثه بما شاهده أو سمعه أو بالأحرى منهما، فيأمر الخليفة باستدعاء شخصيات الحكاية وإعادة الاستقرار لحياتهم فيستقر هو فى مضجعه. والراوى هنا لا يحكى قصة



## المصادر:

- استخدمت هنا على ثلاث نسخ لـ (ألف ليلة وليلة) هي:
- ١ - طبعة مكتبة صبيح، القاهرة، دون تاريخ.
  - ٢ - طبعة مكتبة الخدي، بغداد، الطبعة الأولى، مصورة عن طبعة بولاق بصحيف الشيخ محمد طه العلوي.
  - ٣ - المخطوط، ١٣٥٢٣ ز، دار الكتب المصرية.

## الهوامش:

- (١) أبقى بهذه التسمية أن أشير إلى العلاقة بين «النص» و«السياق»، بين الحكاية التي شكلتها شخصية إلى شخصية أخرى والعالم الذي يجمع الشخصيتين. وأحاول بهذه التسمية أن أجاور الدلالة الشكلية التي توحى بها تسمية «الحكاية - الإطار»، حيث توحى الحكاية الإطار بأنها محض حيلة سرية تقضى إلى حكاية الراوي.
- (٢) انظر: فريال غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، (فصل)، العدد الرابع، المجلد الثاني عشر، طه، ١٩٩٤، ص ٩١ - ٩٢.
- (٣) توفدوف، البطر - القصص، ألف ليلة وليلة، ضمن مقالات ترجمها منير عياني تحت عنوان مفهوم الألب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠، ص ١٣٧.
- (٤) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.
- (٥) وقد صغر بذلك تلك الكتب المخططة. انظر: محمد عيسى داود، حوار صحفي مع الجني المسلم مصطفى كينغز، البشير للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣. وفيه ورد مؤلفه على اثنين من الفكرة أنكرها وجود الجان في حديقتهما لبرامج تلفزيونية.
- (٦) تابع أفكار جمل الأسد ودلائله في المقامات في: جيس توماس موروز، فن بيعع الزمان والقصص البيكاريسك، ترجمة أسية أبو النصر (فصل)، العدد الثالث، المجلد الثاني عشر، القاهرة، حريف، ١٩٩٣، ص ١٥٩.
- (٧) هنا مر اسم الحكاية كما ورد في الليالي على لسان شهرزاد، وهي في طبعة صبيح تحت عنوان حكاية كهمضم مكر النساء وأن كيهنن عظيم من ص ١٣٨ - ١٣٧.
- (٨) حافظات النسخ المختلفة على هذه الجملة مع تعديل في صياغتها لصالح النص، انظر الختي ج ١، ص ٥ و المخطوط ١٣٥٢٣ ز، ص ٥.
- (٩) فريال غزول، البنية والعلاقة في ألف ليلة وليلة، (فصل)، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٩٤.
- (١٠) راجع فريال غزول (المرجع السابق) لدلالات العدد ١٠٠١ في القائلات المخططة وكيف أنه يشير إلى اللاعقل.
- (١١) عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، تقديم وعريب مصطفى النحال، (فصل)، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٧٢.
- (١٢) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٣) انظر الفصل الثاني لجناب النقص في شخصية شركان كما قدمه أحمد مرسى، ألف ليلة ومشكلة الهوية، (فصل)، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٣٠ - ٢٣١.
- (١٤) فريال غزول، مرجع سابق، ص ٩٥.
- (١٥) عبد الفتاح كيليطو، مرجع سابق، ص ٧٢.
- (١٦) مختار الصحاح مادة (ع ب ز).
- (١٧) المرجع السابق نفسه.
- (١٨) أحمد شمس الدين الحجاجي، قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، (فصل)، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٤٦.
- (١٩) فوزي جرجس، دراسات في تاريخ مصر السياسي منذ العصر المملوكي، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٠.
- (٢٠) انظر الآراء المختلفة حول لندن الليالي في: أحمد درويش، الفواتر المصفاة، (فصل)، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٥٣.
- (٢١) انظر: فريد يانز، مدخل إلى ألف ليلة وليلة، ترجمة حسنة عبد السميع، (فصل)، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٣٥ - ٣٦.
- (٢٢) فوزي جرجس، مرجع سابق، ص ٢١.



# الزمن السحري.. وجماليات التكرار\*

ساندرا ناداف

## أولاً: الزمن السحري حركة التكرار القصصي ومعناه

«إن من لا يفهم أن الحياة تكرار وأن في هذا التكرار يكمن جمالها،  
فقد أمان نفسه ولا يستحق أكثر من الذي يناله، حقاً، من لقاء»  
سورين كيركجور «التكرار»

وليس القصة وحده الذي يقتضي أن يتحرك داخل حدود  
أبعاده الزمانية، بل إننا - باعتبارنا قراء - لا يمكننا  
الدخول إلى عالم القصة إلا من خلال الاستمرار الزمني  
لعالمنا الخاص، أي عبر إنشاء زمان للقراءة. فما العلاقة  
بين هذين العالمين الزمنيين؟ وكيف يضبط زمن القصة  
بحيث لا يضطرب إحساس القارئ بالزمن؟ وكيف  
يمكن التحرك إلى الأمام أو الخلف في الزمن القصصي  
دون الإطاحة بالأبعاد الزمانية ذاتها؟ تخلف الإجابة عن  
هذه الأسئلة تبعاً لاختلاف الأنواع القصصية والأثر الذي  
يحدثه كل منها. فالبناء الفني في كل من الملحمة  
والقصة الرومانسية والرواية الواقعية له منظور زمني  
خاص، يختلف من نوع إلى آخر في هذه الأنواع الفنية.

١٠

نستوقف هنا عند الرابطة الحسية بين «التكرار»  
و«الزمن»؛ وهي رابطة تنشأ في كل أنواع الكلام  
القصصي، وإن كانت مهمة على وجه خاص في النمط  
التكراري. فكل قص لا بد أن يضرب جلدوره في الزمن،

ترجمة محمد يحيى، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. وهذا  
المقال فصلان من كتاب ساندرا ناداف Sandra Naddaf:  
(Arabesque- Narrative Structure and the Aesthetics  
of Repetition in the 1001 Nights).

الفصل الخامس بعنوان «الزمن السحري .. حركة التفكير  
القصصي ومعناه»، والسادس بعنوان «الأرابيسك وجماليات  
التكرار القصصي». نشرهما معاً ١ إذ هما - معاً - يشكلان  
وحدة متصلة، ويحللان - من منظور واحد - جانباً من بناء  
ألف ليلة وليلة.

إطاره الزمني وغالباً ما يشير إليه ضمناً. وعلى ذلك، فليس من الغريب أن يكون الزمن جوهر البناء والموضوع في مجموعة حكايات البنات الثلاث؛ فالشخصيات كلها تنهك في سباق مع الوقت من الناحيتين القصصية والأدائية، مما يكسب مرور الزمن أهمية قصوى، ودور التكرار هنا يتمثل في أنه يؤكد هذه الحركة الزمانية ويرزها.

وسوف أعود بعد قليل إلى هذه العلاقة الحاسمة، ولكنني أشير هنا بإيجاز إلى أن المجموعة، باعتبارها كلاً واحداً، تنطوي على مستويات أخرى من الزمن القصصي. فبينما يقوم تكرار أبنية القصة والخطاب في المقام الأول على محور الشبكة الأفقي للقص، ويتحكم بالتالي في الحركة الزمنية داخل كل قصة على حدة، نجد في مقابل ذلك محوراً رأسياً للحركة الزمانية المتعلقة بفعل القص ذاته. ويمكن وصف هذه الحركة الزمانية بأنها « زمن القص »، أي الزمن المتصل بفعل قصصي معين. وإذا وضعنا في الحسبان التكرار الأساسي لفعل القص داخل المجموعة، فإن هذه الحركة الزمانية على المحور الرأسي تكتسب قدراً من الأهمية.

وعليها أن نعود مرة أخرى إلى البداية. إن المستوى الزمني الأول لفعل القص - وهنا يوجد تكافؤ بين زمن القص ومصدر أو « صوت » القص - هو الذي يحكي فيه راوي الحكاية قصته عن شهرزاد وهي تحكي حكاياتها. ويظل مستوى القص الأول هذا خفياً إلى حد بعيد، فهو مرتبط بـ « صوت » أو مصدر قص. ولا يظهر هذا المستوى في الواقع إلا في الانقطاع الذي يحدث في نهاية كل ليلة متمثلاً في عبارة: « وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت »، كما يتحقق في دلائل ترد أحياناً عن المصدر القصصي وتعقب هذا الانقطاع مثل: « وقامت شهرزاد ». أما المستوى الثاني للزمن والمصدر القصصي فهو مستوى شهرزاد نفسها، ولا يبرز هذا المستوى عن الراوي الأول إلا قليلاً، بل إن اشتراك المستويين في ضمير الغائب

وأياً كانت الحال، فلا بد لكل كاتب - بغض النظر عن قيود النوع القصصي الذي يبدعه - من أن يتشغل بما أسماه بروست بـ « اللعبة العظيمة مع الزمن ».

وفي مجموعة الحكايات التي اسمها « الحمال والبنات الثلاث » من بين حكايات (ألف ليلة وليلة) نجد أن تكرار أبنية منتظمة من القصة والخطاب هو الذي يشير بجلاء، ولو بقدر من المفارقة، إلى الحركة الدائرية للزمان وما يطابقها في مسار القص. وعليها أن نتذكر - إن توخينا الدقة - أن التطابق التام بين الأحداث المتكررة أياً كانت طبيعتها أمر مستحيل، وأن المسار الخطي للزمن يحول بالضرورة دون التكرار المتطابق للأحداث مهما كانت هذه الأحداث متشابهة، ولو لجرد أن الحدث المكرر يقع في وقت يلي الحدث الأصلي. وعلى أفضل الأحوال، لا يعرف القص إلا شبه التكرار؛ أي إعادة الأحداث نفسها والمكونات اللغوية نفسها في وقت مختلف. وبدل وقوع العبارة الواحدة ذاتها، في مكان أو آخر داخل النص، على الطابع الزمني المهتم للقص، كما يدل على عدم إمكان الثبات على وضع واحد. ففي وصف الصعلوك الثالث لفتح الأبواب الهرمة، مثلاً، يبرز تكرار كل من القصة والكلام مغزى فعل الاكتشاف، ولكنه يتعدى ذلك لإبراز وتوكيد الحركة الزمانية التي تصاحب الفعل والقص الذي يصفه. وللقطعة المتكررة في نهاية كل ليلة من ليالي (ألف ليلة) الدور نفسه، ولكن في هذه المرة يكون الفعل المقصود هو فعل القص ذاته. وباختصار، فإن (ألف ليلة) تبدو كأنها تقول لنا شيئاً له مغزى عن العلاقة بين الزمن والقص والتكرار في إحاطتها على إبراز التكرار باعتباره أداة لإضفاء الانتظام على القصص.

ولا يمكن إنكار أن التكرار داخل القص ظاهرة زمانية؛ إذ دون المسار الخطي المتقدم للزمن لن يكون للتكرار إطار يرجع إليه، وبالتالي فلن يكون للتكرار معنى. ولذا، فالقص الذي يكتسب بنيانه بالتكرار يعتمد على

الماضي. ومن الظاهر أن صوت الراوي هو صوت شهرزاد، لكن نغمة القص تشبه إلى حد كبير نغمة القاص غير المحدد، المهيم على ما يحكى. ويبدو أننا كلما رجعنا إلى الوراء في مستويات زمن القص، خفت الصوت القصصى الأصلى.

ويصل فقدان الصوت القصصى الأولى - سواء أكان صوت راوي الحكاية أم صوت شهرزاد - إلى نهايته فى المستوى الرابع للزمن القصصى، وهو المستوى أو الزمن الذى يتحدث فيه رجال الحكايات ونسائها، ويسبق بالضرورة فعل الحكى. فهذه الحكايات تحكى أيضاً فى زمن الفعل الماضى، ولكن يحدث انتقال فى الصوت القصصى من ضمير الغائب إلى ضمير الحاضر؛ «تقدم الصعلوك الثالث وقال أيتها السيدة الجليلة (...) إن سبب خلق ذفى وتلف عيني (...) أنى كنت ملكاً ابن ملك» (صبيح / ٥١). وهكذا حدث انتقال قصصى شامل يتضمن تحولاً فى الصوت القصصى الراوى وتحولاً مقابلاً له فى مستوى الزمن القصصى.

وباستثناء العلامات القصصية الدالة على كل ليلة، فإن مرور الزمن فى المجموعة لا يتضح بالدقة التى يبدو فيها فى ذلك المستوى القصصى الأخير؛ إذ إن كل صعلوك يعتمد تحديد الفترة الزمنية التى مكثها فى مكان من الأماكن. فالصعلوك الثانى قضى سنة فى تقطيع الأخشاب، والمرأة الجميلة مكثت خمساً وعشرين سنة فى سجنها السفلى، والجنى يأتى إليها مرة كل عشرة أيام، وهى تقول لصاحبها الجديد بلهجة لا تخلو من دهاء: «منذ كان عدى له اليوم أربعة أيام وبقي له ستة حتى يأتى فهل لك أن تقيم عدى خمسة أيام ثم تنصرف قبل مجيئه». ويحذر الصعلوك الثالث فى البحر أربعين يوماً قبل العاصفة، ويقضى أربعين يوماً مع الغلام الذى يقتله، كما يمضى عاماً إلا أربعين يوماً مع النساء فى القصر. ومن الواضح أن لمرور الزمن مفزى محدداً فى هذه الحكايات؛ كما لو كان التحديد الدقيق للزمن

وزمن الفعل الماضى يجعل من السهل الخلط بينهما، والحالات الوحيدة التى يصل فيها صوت شهرزاد بوضوح تأتى فى بدايات كل ليلة، عندما تتحدث عن نفسها بضمير الحاضر وتخطب الملك مباشرة؛ «بلغنى أيتها الملك السعيد». ولكن، يجب التنبيه إلى أن زمن شهرزاد وصوتها يحتلان المرتبة الأولى داخل المستوى القصصى الأولى لراوى الحكاية. فكلاهما يكرر وظيفة الزمن والصوت الأولين اللذين يقعان داخلهما، كما يتم داخل إطارهما القسم الأكبر من قصص المجموعة.

ويستمر هذا الشكل التداخلى الشبيه بالصندوق الصينى. فمستوى الزمن القصصى الثالث يتعلق بالحكاية التى تحكىها شهرزاد، وهذا هو المجال الذى تتجده فى البداية المرادفات غير المحددة لعبارة «كان» أو «كان» المتضمنة فى افتتاح مجموعة البنات الثلاث الذى تتجده شهرزاد فيما بعد بأنه زمن هارون الرشيد. ففى هذا الزمن توجد شخصيات الحكاية وتحكى حكاياتها. وفى مجموعة حكايات البنات الثلاث ينشأ هذا المستوى فى البداية من خلال الحكاية الإطار للمجموعة، ثم يترسخ فى الفترات التى تفصل بين كل حكاية فرعية وأخرى داخل هذه الحكاية الإطار. وفى هذه الفترات يجرى تقييم القصة، وإخراج الراوى الذى يحكىها. ففى نهاية الحكاية الأولى، مثلاً، يختم الصعلوك كلامه بالقول: «فساقنا القدر إليكم لوبلغ بك الكرم والطيبة أن سمحت لنا بالدخول وأعنتنى على نسيان تلف عيني وخلق لحيتى». ثم يستمر الراوى فى الحديث: «قالت الصبية ملس على رأسك واذهب»، فرد عليها: «لا أروح حتى أسمع خبر خبرى» (صبيح / ١١ / ٤٢). وقيل أيتها الملك السعيد إن الحضور تعجبوا من حديث الصعلوك الأول فقال الخليفة لجعفر: «والله أنا ما رأيت مثل الذى جرى لهذا الصعلوك ثم تقدم الصعلوك الثانى (...) وقال». وهنا يهيم مرة أخرى ضمير الغائب وزمن الفعل

يهدف إلى تمويه المسافة القصصية والزمانية التي باعدت بين المستوى القصصى الأول وأبعد المستويات القصصية الأخيرة. ومع ذلك، فمهما بعدت المسافة التي نرجع فيها إلى الماضي مع الدراوش، ومهما طال مكوثهم في هذا البعد، فستنتهي نحن وهم جميعاً في المكان نفسه والزمان نفسه، إننا جميعاً نلحق في النهاية بالزمن القصصى الحاضر.

إن ما ينتج هو اضطراب وقلقلة كبرى في المستويات الزمنية للعمل باعتباره كلاً، وفي مجموعة الحكايات على وجه الخصوص. وبالإضافة إلى النطاق الأفقى المجهود للمدى الزمنى الذى يتحرك فيه القص بسهولة من اليسار إلى اليمين [على المسار الخطى - المترجم]، فإن مجموعة البنات الثلاث تقدم لنا مستويات زمنية رأسية لا رابط بينها، وإن كان كل منها يحتوى الآخر. وإذا كان هناك قدر من الحركة الأفقية الأمامية (أو العكسية كما هى الحال غالباً) داخل المستوى الواحد، فإن هذه الحركة تتعثر بعد ذلك بسبب القيود القصصية المفروضة على كل مستوى. وباختصار، لا يمكن إقامة رابطة خطية زمنية محضة بين حكايات المجموعة. فمع اطراد القصة، يتحتم على المرء أن يتحرك صعوداً أو هبوطاً بين المستويات المختلفة للزمن القصصى، وأيضاً إلى الأمام والخلف في زمن القصة. وبهذا يحدث اهتزاز جوهري في المنظور الزمنى.

وفي نهاية الأمر، فإن انحراف الخط الذى يدور القص على خلفيته هو أحد الأسباب الرئيسية في صعوبة تمييز كل حكاية وأخرى داخل حكايات المجموعة، وصعوبة تذكر ما تدور حوله حكاية «الحنال والبنات الثلاث» في (ألف ليلة وليلة)، وهى صعوبة أتصور أن كل قارئ يواجهها. واستخدام التكرار باعتباره نمطاً للكلام القصصى مسؤول إلى حد كبير عن نشوء هذه الصعوبة واستمرارها. والواقع أن الحركة الرأسية للأزمة والأصوات القصصية ليست أكثر من الصدى أو المحاكاة

اللغوية المتغيرة من زمن وصوت إلى آخر. ومن الواضح أن ليس للتكرار القصصى أهمية دون قاعدة زمنية خطية، بل إنه يستمد وجوده من هذا الارتباط الزمنى. ولكن، ربما ليس من الواضح كثيراً أن التكرار، من حيث طبيعته، يعد محاولة نفس الجوهر الذى يستند إليه، أى محاولة تجميد الحركة الطبيعية للزمن الخطى ورد الزمن على نفسه وجعله يكرر نفسه ويحاكى نفسه، وبفعل كل شئ إلا الاستمرار قدماً دون عائق. لكن هذه المحاولة غير مجدية، إذ يتحتم على القص كله، بحكم طبيعته، أن ينتقل من نقطة إلى أخرى، أى من البداية إلى النهاية عبر الوسط، إن أراد الاحتفاظ بكبائه من حيث هو قص وأيضاً من حيث هو بناء لغوى. ومع ذلك، تبقى حقيقة أن كل الجهود قد بذلت لإبطاء هذه الحركة أو حتى لنسفها وتغيير التقدم الحتمى للزمن القصصى دون تغيير الطبيعة الجوهرية للقص ذاته.

إن أحد استعارات القص، كل قص، يتمثل في التلاعب بالترتيب الزمنى ليخلق الزمن الخاص به. وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) قصاً يحكى عن تأليف قصص أخرى وحكاياتها، فهى أيضاً وبالضرورة عمل يدور حول العلاقة بين القصص، أو أنواع محددة منها، وأسستها الزمنية. إن القوة الدافعة وراء رواية شهرزاد - (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً وراء نظراتها في بغداد، ترتبط بالرغبة في إبعاد الموت وفي إيقاف التدفق الطبيعى للزمن وتحمية الإحساس بقرب النهاية. ولا بد لرواة هذه الحكايات بأمر من جمهورهم أن يقتلوا الزمن أو يتم قتلهم هم. ومن المفارقة الجوهرية أنه كى يقتل الرواة الزمن ويتجنبوا بذلك نهايته المحتومة، يجب عليهم أن يخلقوا الزمن، أى يخلقوا الزمن القصصى. فليس في الأمر خرافة إذن. إنهم يكشفون عن هذه المفارقة قصصياً بإنشاء قصصهم وفق الأبنية التكرارية للقصص والخطاب التى تضاد الحركة الأساسية للزمن، مما يؤدي إلى إضعاف القوة الأساسية للقص.

٢٠

بالضرورة ذلك الإحساس بالنهاية من حيث إنها شيء يقع في مستقبل بعيد مختلف.

وتوضح مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هذه النقطة وتبرزها. فعندما تنتهي المرأة الثانية حكايتها ويأمر الخليفة بتدوينها في سجل التاريخ وحفظها في الخزانة، يمتد ذلك الإطار الختامي للحكاية كما تحكيه شهرزاد للملك. وهذا الجزء الأخير من الحكاية، المنفصل بنائياً عن جزء الحكاية الذي سبقه بنهاية الليلة، يؤدي دور الخاتمة، إذ تجمع الشخصيات الرئيسية للحكايات الخمس الفرعية في مكان وزمان واحد، كما يتحدد مستقبل كل منها نهائياً على أيدي المهيمنين ذوي الشأن على مقاليد السياسة والقصر، مع بعض المساعدة من قوى غيبية ممثلة في جنية مسلمة. والخلاصة أن تجميع كل خطوط القصص المتنوعة، والوصول إلى نهايته، يتحققان هنا.

وما يحدث في نهاية مجموعة حكايات البنات الثلاث لا يختلف عما يحدث في النهاية السعيدة لرواية القرن التاسع عشر؛ إذ يتزوج بعض الشخصيات وتعرض غسائرها ويؤمن مستقبلها. وتقوم العفريتة بهذه الأمور جميعاً، فهي تتصرف بما يذكرنا أن النساء في هذه الحكاية هن المسيطرات (ولا سيما على السلطة القصصية)، وتساعد على إنهاء الحكايات بإطلاق شقيقتي البنت الكبرى من قيدهما الوحشي الممثل في مسخهما على هيئة كلبتين سوداوين، وبالكشف للخليفة عن شخصية زوج البنت الثانية الغيور الذي يتضح، لحسن الحظ، أنه قريب بالمكان والمصاهرة. ثم يمسك هارون الرشيد بمقاليد الأمور ويؤكد سلطته الزمنية بأن يزوج الشقيقات الثلاث في حكاية المرأة الأولى إلى الصعاليك الثلاثة الذين يلحقهم بحاشيته. ويجمع بين المرأة الثانية وابنه وهو الزوج الذي كان قد انفصل عنها. ثم يعرض نفسه زوجاً للمرأة الثالثة، البائعة، التي تمنح

ومن الطبيعي أن هذا السعي لمرقلة النهاية «الإنسانية» الحتمية للزمن، والإحساس الملموس بهذه النهاية، يؤثران على الإحساس القصصي بها. فعلى فرض أن التكرار هو في الأساس نوع من العودة المتكررة للنص على ذاته، أي حركة قصصية إلى الوراء، في سعي لإعادة التوحيد وقراءة لحظة تالية من النص مع اللحظة الأصلية السابقة عليها، فليس من المدهش أن تكون نهاية العمل المبني على أنماط متنوعة من التكرار مختلفة إلى درجة كبحيرة عن نهاية العمل الذي يسهر مباشرة من البداية إلى النهاية. وقد قال بيتر بروكس إنه في نظام الحكاية «لا يمكن للتكرار الذي يعيدنا مرة أخرى إلى المكان نفسه أن يكون ذا صلة باختيار النهاية». والإشارة التي نتمينا، هنا، هي أن نهاية القصص التكرارية توظف في شكل مختلف بالمقارنة مع الكل الذي يسبقها. والفرض المحدد وراء هذا الاختلاف يتركز في بداية القصص.

إننا إذا قبلنا فرض تودوروف حول أن القصص المثالي يتكون في أهم ملامحه من موقف مستقر (البداية) يحدث فيه اختلال (الوسط) ثم يعود إلى الاستقرار أخيراً (النهاية) - بمعنى أن القصص يتحرك بين وضعين متوازنين متصلين ولكن غير متطابقين (أي هما متشابهان ومع ذلك مختلفان) - فإننا سننظر إلى نهاية القصص التقليدية على أنها حل يتسم باختلافه الحتمي عن البداية. وبإيجاز، تتطلب الحركة الكامنة في أي بناء قصصي وجود مسافة بين البداية والنهاية يتحرك على مداها القصص، وتتطلب هذه المسافة بدورها اختلافاً بين النقطتين اللتين تمثلان حدود القصص. ويبدو أن عدم وجود هذه المسافة من الاختلاف قد يؤدي إلى ما يشبه انهيار القصص، أي عجزه عن اتخاذ مساره الضروري. ولكن القصص الفكرية، أو ذلك القصص الذي يقوم بنيانه على النظر إلى الخلف والارتداد على نفسه، ينفي

أُتصور - عن الكيفية التي يكتسب بها النوع الجنسي معناه في سياق القصة (مع ملاحظة أن الصلة اللفظية بين أصول كلمتي «النوع الجنسي» و«النوع الأدبي» ذات مغزى هنا). كما أن هذه القضايا تتصل، على وجه الخصوص، بأنماط صراع القوة الذي يولده النوع الجنسي ولو بمجرد تعريفه الاصطلاحي.

تقع هذه الصراعات في موضع القلب من (ألف ليلة وليلة)، بل ربما جاز القول إن النص نفسه ينشأ نتيجة استيلاء النساء فجأة على زمام القوة. ويجدر الاستطراء هنا لإعادة النظر في المشهد الأول المعروف نظراً لأهميته الحاسمة. يعود شاه زمان، شقيق شهریار إلى قصره ليجد زوجته في الفراش مع أحد الطهاة. ويكون رد فعله شطر زوجته وعشيقها إلى نصفين. لكنه يكتشف زوج شقيقه بعد فترة في وضع مماثل، وإن كانت الخيانة في الحالة الثانية ذات أبعاد كبرى؛ إذ تدخل الملكة إلى البستان بادئ الأمر مع عشرين جارية، نكتشف في الحال أن عشريناً منهم رجال، بل عبيد سود. وتنضم زوج شهریار عندئذ إلى عبد أسود آخر ينزل من شجرة بعد أن تدعوه. ويتكرر المنظر نفسه مرة أخرى كي يطلع عليه شهریار ويستوثق منه، ويعدها ينطلق الشقيقان بحثاً عن الغراء في إمكان وجود شرور مماثلة تحدث للآخرين.

وقد درست جوديث جروسمان هذا المنظر في مقالة عنوانها «الخيانة والخيال» من زاوية موضوع ذاتية المرأة في (ألف ليلة وليلة)، وذهبت إلى أن ما يواجهه شاه زمان وشهریار هنا هو «المشكلة التي أثارها الاعتراف بذاتية المرأة أمام الثقافات التي يسيطر عليها الرجال»، وأن الشقيقتين يواجهان حقيقة أن النساء لهن رغبات مستقلة ولديهن فيما هو أخطر من ذلك القدرة على إشباع هذه الرغبات على حساب القيود «الطبيعية» للمجتمع والثقافة الأبوية. ولكن ما يشير الاهتمام، مع ذلك، هو أن هذه الرغبات الهدامة لا تتجسد في النساء وحدهن. فقد اكتشفت زوج شاه زمان مع طاه وهو ما يمثل المجال

بهذا مكافأة سخية لقاء روايتها الحكاية. وهكذا يتحقق تناسق مهيّب في غيبة مصدره. ولا عجب إذن في أن يأمر الخليفة بتدوين كل الحكايات السابقة وحفظها للخلف.

إن ما حدث في نهاية هذه المجموعة من الحكايات، يلفت النظر إلى أسباب أخرى غير البناء المحكم. فبدلاً من السير قدماً نحو وضع مستقبلي شديد الاختلاف لأنه يعقب البداية، نجد القصة يتحرك إلى الخلف ويعيد شخصه إلى زمان وحالة يسبقان مفتتح المجموعة. ولذا، فالقصة يتسم بطابع المحافظة بل الرجعية في قوته الدافعة. وعندما تطلق العفريّة المرأتين من سجنهما في الهيئة الوحشية وهي تغمغم بعبارات لا يفهمها أحد، فهي تعبر بفعلها هذا، بإيجاز، عن مسار نهاية حكايات المجموعة؛ إذ تعود المرأتان إلى حالتها الأصلية ويستعيد الصعاليك الثلاثة وضعهم الملكي.

وتذكرنا الحكاية بذلك على وجه خاص، كما لو كانت تركز على الجانب المحافظ في فعل الخليفة: «فزوج البنت الأولى وشقيقتيهما اللتين سحرنا إلى الصعاليك الثلاثة وكانوا أبناء ملوك». وكذلك تعاد حارسه الباب إلى زوجها السابق. ومن هنا، فإن نهاية المجموعة لم تقدم توازناً جديداً ومختلفاً، بسبب تأخره الزمني؛ بحيث ينتهي القصة عنده، وإنما على العكس لم تفعل سوى أن أهدت القصة إلى حالة سابقة على بدايته. لقد أهدت تثبيت الوضع القائم ولم يتقدم الزمن قدماً إلى الأمام فاضاً قدره المحتوم، بل تحرك إلى الخلف في واقع الأمر؛ وجمده القصة في نهاية المطاف عند لحظة مستقرة ثابتة.

### ٣.

وأود الآن التحول في مناقشة القوة المحافظة للتكرار، لأبحث الطريقة التي يرتبط بها هذا النمط القصصي بمواضيع تتركز حول الجسد الأنثوي وقضايا النوع الجنسي التي أثّرت فيما سبق في هذه الدراسة. إن قضايا الزمن القصصي النوعية هذه، ليست منبثة الصلة - فيما

تلاحظ الكاتبة جروسمان أن الشخصية التي تواجه أفعال الأجساد الأنثوية الأولى مواجهة مباشرة، وهما زوجتا الملكين، ليست شهرزاد وإنما المرأة التي ملكها الجنى، إذ إن شاه زمان وشقيقه يردان على اكتشاف خيانة زوج شهریار بالرحيل لمقارنة مصيرهما بمصير غيرهما من الرجال. وبعد رحيلهما عن المدينة بوقت قصير يقابلان امرأة يمتلك جنى جسدها - إن لم يكن روحها - تملكاً فعلياً، ويحبسها في صندوق زجاجي ذي أربعة أقفال (ومن الأهمية ملاحظة أن الصندوق من الزجاج، مما يخلق وهماً بحرية الإرادة والحركة). وتجبر هذه المرأة الشقيقين على مضاجعتها كما فعلت مع مئات الرجال قبلهما. ولذا، فهي التي تقنعهما بالانحلال المفصل والطبيعة الهدامة للعنصر الأنثوي. ويعود شهریار إلى بلده بعد الالتقاء بها لينفذ خطته في الإعدامات اليومية. وتلاحظ جروسمان أن ما يلفت الانتباه هنا أن السلطة التي يبد المرأة ليست نابعة منها، فهي في خضوعها الجلي لزوجها الجنى لا تستطيع سوى أن تتحرك داخل أطر القوة التي حددها من يمتلك جسدها. وهي لا تستطيع أن تقهر شاه زمان وشهریار على إطاعة أوامرها إلا باستحضار قوة زوجها، فهي تهدد الشقيقين ثلاث مرات بغضب ذلك المفريت وانتقامه فيما لو رفضا إشباع رغبتها. ورغم أنها تنهى لقاءها مع شاه زمان وشهریار بقولها: «عندما تريد المرأة شيئاً لا يقدر أحد أن يوقفها»، فإن ما لا تفهمه هي ولا الملكان أنها تفعل ذلك وفق شروط صاغها المجتمع الذي يقن ملكية الجسد الأنثوي. إنها لا تتصرف بشكل هدام بل تحتاز لنفسها القدرة التي يمتلكها زوجها.

وشهرزاد هي المرأة التي يستدعيها هذا اللقاء إلى الزمن. ولكنى أعود إلى البنات البغداديات الثلاث اللاتي يحاكين شهرزاد في حضورها وقدرتها القصصية، ويحاكين كذلك النساء اللواتي سعت شهرزاد في تخديرهن لأنهن مثلها متجسّدات ومحددات باعتبارهن

المنزلي، كما أن زوجة شهریار التي تشير حفلتها في البستان إلى أن التصرفات الهدامة مضمرة ومتكاثرة تجعل رفاقها من الذكور يلبسون زي النساء، مما يكثف من الرابطة بين العنصر الأنثوي والعنصر الهدام. ولكن هوية عشيقها الأسود الهامشي (كما يدل على ذلك مسكنه في أعلى الشجرة)، تشير إلى أن ذلك السلوك الهدام قائم عند كل الذين لا يمثلون جزءاً من الهيكل الهرمي المهيمن. فمن الواضح، إذن، أن الحديث عن النوع الجنسي يستدعي دائماً أنماط الاختلاف الأخرى - كالعرق والطبقة - التي تنظم الثقافة.

ويستجيب الملكان لاحتمال الثورة الاجتماعية في ملكتيهما باقتلاع الخطر في محاولة منهما للحفاظ على الوضع القائم. ويدمر كلاهما، جسدياً، من أذنبوا في حق سلطتهما، وإن كنا نلاحظ أن شاه زمان يتم انتقامه بيده بينما يفرض شهریار وزيره، والد شهرزاد، في الانتقام، ربما كى يؤكد هيمنتهم الكاملة على السلطة بشكل رسمي. ومن المنطقي في هذا الموقف أنه لما كانت الثورة الاجتماعية قد تمثلت بالتحديد في إطلاق الجنس والرغبات من عقالها، فمن المناسب تماماً أن يحل العقاب بتمزيق الجسد محل هذه الأفعال الخطيرة.

ليس من المستغرب، إذن، أن يسيطر الجسد على (ألف ليلة وليلة) كما تدل إحدى الحكايات الفرعية في حكاية «الحمال والبنات الثلاث». فهناك الأجساد المكلومة والمسوخة والعارية، والأجساد التي تبدو غير قادرة على أن تثبت على وضع آمن مستقر ومحترم، وكلها تخضع طابع (ألف ليلة وليلة) المميز. وفي الحكاية الإطارية وأيضاً في «الحمال والبنات الثلاث البغداديات» نجد ثلاث مجموعات من تلك الأجساد الأنثوية يجدر تفحصها للبحث في الطرق التي يتعايش بها الجنس والنص، والذكر والأنثى، في هذا العمل. وكى نشير، من خلال ذلك، إلى نوع من صراع القوة يتولد داخل (ألف ليلة) وغلالها، وإلى الكيفية التي يحل بها النص ذلك الصراع، كما أشرنا فيما سبق.

المهيمنة والقائمة. فيقول جعفر (لبن): «أنتن بين يدي الخامس من بنى العباس هرون الرشيد فلا تجربنه إلا حقاً» (صبيح م ١١ ص ٥٣) ولا تكذبين لأنه يجب عليكن الصدق ولو أدى بكن إلى جهنم».

وما إن تسمع البنات الثلاث هذا الأمر حتى تنقضن القاعدة الأساسية لمملكتهن - «لا تتكلم فيما لا يعينك حتى لا تسمع ما لا يرضيك» - ويمثلن لأوامر الخليفة بأن يحكيكن حكايتهن - الحقيقة كاملة ولا شيء غيرها.

وينجم عن تخطي البنات الثلاث بسهولة عن قوتهن، إعادة بسط السلطة التاريخية ومعها الأمر الواقع الذي تجسده، أو بالأصح إعادة تأكيد هذه السلطة لأنه لم يتم تهديدها تهديداً حقيقياً. يؤكد الإطار الختامي للمجموعة الذي تقصه شهرزاد على شهریار هذه النقطة. فقد ضاع إمكان التغير والاختلاف وإيجاد وضع يمكن فيه تنفيذ النظام اللغوي والاجتماعي الذي تلمح إليه البنات الثلاث. وقد ثبت أن الفاصل الذي يذأه البنات الثلاث هو مجرد «فاصل» - أي لحظة لاهية بلا مغزى تسبق الحدث الفعلي الذي سلبت السلطات منه إحياءاته نحو إعادة كتابة الأنظمة الاجتماعية واللغوية، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الأجساد التي تكشف البنات الثلاث عنها، فخورات بها، في الإطار الافتتاحي، ليست كاملة ولا موصومة كما تبدو في الظاهر. فعلى ظهر حارسة الباب ندوب من أثر جلد السياط بشر فضول الخليفة في بادئ الأمر. لكن المهم هنا هو أن الخليفة نفسه مسؤول عن هذه العلامات على الجسد ولو بطريق غير مباشر؛ لأن ابنه هو الذي حفرها على ظهر المرأة.

وبالمجموعة القصصية هذه لقاء آخر مع جسد معطوب يستحق الدراسة. ويحدث التحول الجسدي - أي تحول شخص من هيئة جسدية إلى أخرى - كشراً في (ألف ليلة) قدر حدوث الشبهوات الجسدية. وتعرض

شخصيات في الحكاية. لقد سبق لي أن ذهبت في هذه الدراسة إلى أن البنات الثلاث يصغفن في الحكاية الإطار لمجموعة الحكايات الخاصة بهن نوعاً محدداً من الكلام (الخطاب) يركز على الجسد الأنثوي وعلى علاقة هذا الجسد باللغة المجازية. وأولئك البنات، فيما يظهر، هن أول أجساد أنثوية مكتملة ومتماسكة ومستقلة وغير موصومة يقابلها قارئ (ألف ليلة) برغم أن الحكاية التي تعقب هذه المجموعة مباشرة هي حكاية التفاحات الثلاث التي تنجم في الظاهر عن اكتشاف جسد أنثوي مشوه. وأولئك البنات لا يسيطرن فحسب على أجسادهن فيما يظهر ويحتفن برغباتهن الجنسية، بل يحددن كذلك اللغة التي يتكلمن بها وقواعد القص الذي يحكيكن به. وعندما يطلبن في وقت لاحق من الحكاية الإطار، أن يقص الرجال الذين يسهرن الليل معهن حكاية أو أن يقتلوا، فإنهن بذلك يؤكدن ميزتهن من حيث إنهن واضعات قوانين في هذا المجال بعينه.

ويسدو أن أولئك البنات الثلاث ينشغن مجتمعاً بديلاً له عاداته وقوانينه المختلفة جذرياً، التي وضعنها بأنفسهن. وهناك عدد من الدلائل يشير داخل حدود الحكاية الإطار، على الأقل، إلى أن أفعالهن وأغراضهن لا تخدوها الرغبة في الحفاظ على الوضع الراهن لمجتمع قد نأين بأنفسهن عنه - فقد أقمن مجالاً أنثوياً خاصاً يسكنه ويفصلهن عن بغداد المصور الوسطى، وهن يتحكمن في أجسادهن باستقلالية، ويمتلكن قدرات إنشائية في وضع قوانين لا معقب عليها، وتدعم هذه القدرة سلطتهن الشفوية والمكتوبة.

بل يسدو أن البنات الثلاث متلهفات على التشكيك في قيم من يدخل إلى مملكتهن المميزة من الرجال. لكن وقائع القص ذاته تفيد عكس ذلك، إذ يتضح أن قوة البنات قصيرة الأجل، وتختصر في الإطار البدئي. وتندثر أصواتهن مع تأكيد السلطة السياسية الفعلية والتاريخية لهارون الرشيد الذي يجسد الثقافة



يسر الارتباط بين هذه القوى والعنصر الأنثوي، دون أن يعلم أحد ولا حتى والدها الذي يفضلها على مائة ابن. وهي تناقض، في قدراتها على الاستقلال وتحديد مصيرها، الصور السابقة لنساء مقيدات بملوكات للجن، وتطرح في المقابل الجسد الأنثوي المرن وغير المقيد بما يمكنه أن يغير هيئته كيفما يشاء. وهي تذكرنا في قدراتها التحولية بالبنات الثلاث وقدرتهن الماثلة، إذ تتحد معهن في القدرة على تغيير الهيكل القائم للواقع. ولكن التشابه يمتد، لسوء الحظ، إلى أبعد من ذلك؛ إذ إن قوى الأميرة - كقوى السيدات الأخريات - موقفة وتدمر نفسها. فسمى الأميرة لفك سحر الصعلوك الثاني من الهيبة الوحشية لا يؤدي فحسب إلى موت العفريت ولكن أيضاً إلى فنائها هي نفسها. وبذلك تحولها النهائي إلى كومة من الرماد على خيبة وعدم فاعلية قواها في نهاية المطاف. ويتحتم على الأميرة أن تمحو قواها وغير الطبيعية؛ كي يعاد تأسيس نظام الأشياء «الطبيعي»، ويعاد تأكيد الحدود «العادية» التي تنظم المجتمع - أي الانقسام بين الإنسان والحيوان والأعلى والأدنى والذكر والأنثى - لأن هذه القوى غير الطبيعية هي التي تهدد ذلك النظام. ومن اللافت للنظر في هذا الصدد أن الصعلوك الذي فجر كل هذه المتاعب، والذي يقف ليشاهد ما يحدث، بفلت دون أذى تقريباً. والعلامة الوحيدة التي يخرج بها من هذا اللقاء، العين القالفة، هي الثمن الذي ينبغي عليه تقديمه لأنه رأى وشهد ما لا يجب أن يرى أو يدرك للعيان. لقد حالت ابنة الملك دون انهيار كل الحدود والقيود «الطبيعية» القائمة، وهذا الانهيار كان من شأنه أن يفرض إعادة تنظيم الواقع بالكيفية نفسها التي كانت لغة البنات الثلاث المجازية ستظم بها. والخلاصة، أن ما دلت عليه الأميرة بتحولها ثم موتها، وما تدركه البنات الثلاث في نهاية الأمر، هو ضرورة إعادة المجتمع إلى حاله الأبوية السابقة، وأن ذلك ربما كان أمراً مرغوباً.

الرجال والنساء على حد سواء لهذا التحول، وإن بدا أن النساء يفقدن إنسانيتهن أكثر من الرجال. وأكبر مثل للتحول في مجموعة البنات الثلاث هو ابنة الملك التي تفك سحر الصعلوك الثالث بواسطة قدرتها على التحول الذاتي وتطلقه من أسره في الهيبة الوحشية.

وتعود أهمية هذه الواقعة جزئياً إلى اختلافها مع وقائع سابقة في الاحتواء أو التحول الجسدي. فقد تحول الصعلوك الذي فكّت الأميرة سحره بعد لقاءه مع المرأة في الكهف السفلى. وهذه المرأة التي حبسها عفريت برغم لإرادتها نظيرة للمرأة الأسيرة الأخرى التي تولد رغبة الانتقام في شهرار. وهي تكتفى بتسليّة زائرها، غير المتوقع وغير المدهو، إلى أن يحين وقت أداء واجباتها للعفريت، بالطريقة نفسها التي تستخدم بها شبيبتها نوم الجنى القصير لتحقيق رغباتها. لكن مصير المرأتين يختلف اختلافاً بيناً؛ فالزوج الجنى يرد على انتهاك المرأة العدالة بالعذيب والتشويه البدني (ويقول الصعلوك في البداية: «ثم إنه [العفريت] عراها وصلبها بين أربعة أوتاد وجعل يعذبها». ثم يقول بعد ذلك: «رأيت الصبية عريانة والدم يسيل من جوانبها». وأخيراً يقول ثم :

«أخذ السيف وضرب يد الصبية فقطعها ثم ضرب الثانية فقطعها ثم قطع رجلها اليسرى حتى قطع أرباعها بأربع ضربات» (صبيح ٤٦/١).

وبمسخ الصعلوك قرداً لاشتراكه في الخداع. لكنه يستطيع الكتابة وإن كان لا يقدر على أن يتكلم. وتقبل ابنة الملك، طواحية، أن تمر بتحويلات مدهشة عدة تخارب خلالها العفريت الذي يرد بتحويلات مضادة من جانبه. وحرابة هذه المواجهة ترد إلى أن الأميرة تملك وحدها السيطرة على جسدها؛ فقد نقلت إليها سيده مسنة القوى الذهبية وما يطابقها من قوى التحول (كما قد

وأرى أن الحكايتين الأخيرتين في هذه المجموعة تضادان تدريجياً حركة التكرار الغالبة، وأنها تساهدان في الأخذ بهذا القص ذي إمكان الاستمرار اللانهائي إلى نقطة السكون عن طريق فك الأبنية متصاعدة التعقد في الحكايات التي تسبقها. وأرى كذلك أن من المهم أن تتعلق هاتان الحكايتان بحكايتي سيدتين من السيدات اللواتي سمعن إلى قلب الشقافة السائدة التي تحيط بهما باعتباره شخصيتين في القص. ففي هذا الأمر اعتراف آخر بالمعايير الأدبية والاجتماعية والسياسية التي يجسدها هارون الرشيد.

والطريقة التي تعالج بها القصة الفعلية في كل من الحكايات الخمس الرئيسية في الإطار الختامي ذات مغزى. إذ لا تكاد تذكر حكايات الصعاليك الثلاثة إلا بشكل عابر، ولا يتم شيء لمواجهة وقائعها، كما لا تبدل محاولة لتصحيح أى من المظالم المادية التي ارتكبت خلالها. ولكن الاستجابة لحكايتي البنتين جد مختلفة. فالعفريتة تأتى لتلبية لضرورة فعلية لإزالة الضرر الذي تذكره البنتان، كما يعنى القص يستمع هذا النوع من «قلب الوضع» بالتفصيل. وتكرر العفريتة نفسها حكايتها قبل أن تعيد الكلاب إلى هيئتها البشرية السابقة، وتذكر بذلك الخليفة بفعله ابنه قبل أن يؤكداه الابن بنفسه، ومن حسن الحظ أن القصة المكررة موجزة نسبياً. وصحيح أن العفريتة تطلب في الحديث عن حكايتها هي؛ إلا أنها تكرر حكاية البنت الثانية وزوجها الغيور بشكل مختصر. ونجد الموقف القصصى نفسه مع الأمين؛ ولم استدعى الخليفة، يا مليكى، ولده الأمين وسأله ليعرف حقيقة الحكاية. ويستخدم الإطار الختامي للمجموعة بشكل مركز نسبياً عدداً من الأنماط التكرارية التي ناقشناها في حكايات الصعاليك الثلاثة. ولكن ما تشير إليه إعادة العفريتة حكايات السيدات هو أن القصة والخطاب في الإطار الختامي لابد أن يقرما بدور ما لتعويض ضياع القوة المجازية للبنات، وعدم جدوى الأسس البنائية لحكايتهم في إحادتهن إلى حالتهم السابقة.

إن استخدام التكرار في هذه الحكاية، فيما أرى، يمثل الأداة البنائية التي حققت إعادة التأسيس هذه، وجسدت الحركة الحافظة ارتداداً إلى لحظة سابقة أكثر استقراراً، قبل أن يصبح القص أو الحدث أمراً ضرورياً. وهذا في الغالب على أى حال. ولكن ماذا عن قصتي المراتين اللتين تنهيان الجزء المضاف إلى المجموعة بشكل يفتقر إلى التوازن المناسب؟ ولماذا تخفت الأنماط التكرارية للقصص والخطاب في تلك النقطة بالذات التي تعد أكثر قرباً إلى العودة الأخيرة منها إلى الانعكاس النهائي للبداية والنهاية الذي يتحقق مع ختام الإطار؟ تكمن الإجابة في طبيعة الحركة القصصية المرتبطة بالأبنية التكرارية. فإذا كان مثل هذا القص - كما بينا فيما سبق - يتحرك على نحو يخالف ما يحدث في القص ذي الاتجاه الأفقى الخطى، وإذا كان التكرار، من حيث هو شكل من أشكال الخطاب القصصى، يدفع بالقص عائداً إلى أصوله ليسبق دوماً بداياته، فإنه يتحتم عند حكاية الحكاية فعلاً ألا ينتهى القص لأن عليه دائماً أبدأ أن يكرر نفسه عند نقطة بداية الحكاية الحقيقية. ومهما حاول القص جاهداً أن يناهض الإحساس بالنهاية، من حيث هي لحظة مستقبلية، إلا أنه اضطر حتماً عند نقطة ما، إلى أن يخضع للمتطلبات الأساسية للحركة القصصية التي يسمي إلى أن ينسها. فلا بد من تحديد نقطة نهاية عملية بما أن احتمال التكرار لا نهائى. إن التكرار دون توقف يعنى عدم الانتهاء. ولا توجد من الناحية النظرية أية طريقة لإيقاف القص الذي اتخذ التكرار جوهره له. وكما يلزم للاستعارة أن تتكى على الكتابة أو الجاز لتحقق طابعها الاستعاري، يلزم للقص التكرارى أن يدخل في حركة أمامية؛ ليس فقط كى يؤكد طابع التكرار فيه؛ ولكن أيضاً لينهى الحكاية عند نقطة قد تكون تعسفية، ولكن ذلك مرتبط بضرورة عملية.

ومصرف النظر عن الأساليب، فإننا نصل أخيراً إلى نهاية المجموعة التي تسبق البداية، نصل إلى النقطة التي تعاد فيها كل الشخصيات (باستثناء البوابة الثمسة التي اعتفت قبل ذلك في الحكاية) إلى حالتها السابقة، وتبعد إلى الأبد عن أي تأثير قصصي. وقد سميت طيلة هذا البحث إلى القول إن الحركة القصصية التي تدفع إلى مثل هذه النهاية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل على مناهضة الحركة الأمامية للزمان ومناقضتها، وهي الحركة التي تفرض من التغير وإمكانات الانقلاب ما يبدو أن (ألف ليلة وليلة) ترفضه.

لكن هذه الحركة الزمانية الأمامية تصل بنا، والشخصيات والقراء على حد سواء، إلى النهاية الطبيعية. وربما جاز القول إن مؤدى هذا النص المبني على التكرار هو الوصول إلى حالة اللا زمان والخلود والوضع المحافظ المثالي والخروج من إसार البداية والنهاية. وهي حالة يحققها - في أدنى مستوياتها - كل نص؛ من حيث إنه

قابل لأن يقرأ ويخبر من جديد في أي وقت وأي مكان. لكن هذه الحالة تزاد أهميتها كثيراً في القصة المؤلف على أبنية النموذج التكراري وقبوه. وفي قص شهرزاد بشدة إمكان كسر الزمن الكامن في القصة. فهذا القصة مبني وفق فعل قصصي تكراري في جوهره، وهو الأساس الذي تقوم عليه (ألف ليلة وليلة). لكن عنوان العمل نفسه يبرز التوجه القصصي الذي يحقق هذا الإمكان. لقد أشارت فريال غزول إلى أن رقم الألف في العربية يدل على عدد يفوق الحصر، أما الألف وواحد فيدل على الدخول في الأبدية؛ حيث لا معنى لمرور الأيام والليالي. إن شهرزاد تخكي الحكايات طيلة (ألف ليلة وليلة) كي ترحل مجاوزة الزمان وتميد تأكيد المعايير الثقافية الراسخة وأنماط السلوك الأدبي والاجتماعي التي تقع بالضرورة تحت طائلة التغير وإعادة النظر. وهذا هو الشيء نفسه الذي تفعله البنات الثلاث ورفاقهن في بغداد.

### ثانية: الأرابيسك أو جماليات التكرار القصصي

«ما عصا ديسبوس؟ طبقاً للمذلول الأخلاقي والسحري، هي رمز كهنوتي يكون بأيدي الكهنة والكاهنات بينما يحملون بالإله الذي يتحدثون بلسانه ويلبسون على خدمته. لكن، على المستوى الفيزيقي ما هي إلا عصا. عصا خالصة، عصا طويلة من شجر النجار، دهامة كرم، باسة وصلبة ومستقيمة. حول هذه العصا، في معاهد معرجة، تلاعب وتكعب سيقان وزهور. هذه لولية وآباله، وهاتيك متكفنة كأنها نواقيس أو كلوس مقلوبة. ثم ينفق جلال مذهل من تعقد المخطوط والألوان الناعمة أو الصارخة. ألا يهمل إليها أن الخط المنحني والخلزوني يذلان الخط المستقيم ويرقصان حوله في تعبد صامت؟ ألا يبدو لنا أن تيجان الزود وكلوسها هذه جميعاً، تتفجر عطرًا وألوانًا، ترقص رقصة لغناجر صولية حول العصا الكهنوتية...؟ أيها الخط المستقيم، يا خط الأرابيسك، أيها القصد والتعبير، صلابة الإرادة، لولية اللفظ، وحدة المرمى، تنوع الوسائل، اندماج العبقريّة القدير الذي لا يجزأ، من يكون ذلك المثل الذي تأليه الشجاعة الكريهة ليجزلكم ويفعل بكم؟» (\*)

برولير «عصا ديسبوس»

١٠

عصاه، فإنه يرسم بها التواءات خط منحرف ومعوج غير مرئي يسقط ويتشكل بحرية في الهواء. أما حركة شكل الأرابيسك المنتظمة بعناية، التي يمكن التنبؤ ببنياتها، فهي شيء مختلف تماماً، وتشير في أصولها إشارات كثيرة إلى مغزى التكرار وهدفه وأثره، من حيث هو أسلوب قصصي.

٢٠

بعود مصطلح «الأرابيسك» في جوهره إلى مصطلح استشرافي ظهر ليدل على عنصر فني موضوعي اعتبره الغرب أصيلاً في الشرق العربي، وقد اشتق من الكلمة الإيطالية «رابيسكو» (rabesco) التي استخدمت خلال عصر النهضة الإيطالية (١٥٥٥م) لتدل على أسلوب زخرفي معين يتميز به التصميم الإسلامي. واستعارت اللغة الإنجليزية الكلمة عام (١٦١١م) لتدل، كما جاء في (قاموس اللسانين الفرنسي والإنجليزي) لرانداك كوتجريف، على «الكلمة الريسكية» أي زخرفة صغيرة الحجم غريبة الشكل. وليس من المصادفة، إذن، أن أصبح هذا المصطلح، بعد ذلك بقرنين، يشير إلى كل من الطابع العربي وكل مزيج غريب وخيالي، إذ استقر هذا التعريف الأول، وأصبح أقرب التعريفات لموضوعنا.

والكلمة «الريسكية» التي تكلم عنها كوتجريف في القرن التاسع عشر هي الرسم الخطي المجرد، زخرفي الجواهر والمقصود، الذي تجده يملأ المساحات الخالية حتى في المصنوعات الإسلامية الأولى. وتفسح الكتب والأعمال الخزفية والأبنية واللوحات أوسع مجال لهذا الشكل الذي يمكن القول إن العالم الإسلامي وجد فيه أكثر الأشكال ملائمة للتعبير عن نفسه. والمبادئ التي تحكم هذا الشكل الممقد من الناحية البصرية، والتي تنظم ما يبدو تعسفاً في تصميمه، هي مبادئ بسيطة وإن كانت تنحو إلى التقييد. وهي مستمدة من شكل ورقة النبات أو الأفرع غير المورقة وقد نزع عنها ملامحها

يتبقى لنا أن نحدد وضع الأسلوب التكراري القصصي داخل المنهج القصصي الذي أرساه (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً داخل التراث الثقافي الذي نشأ هذا العمل في سياق. ذلك لأنه إذا كان البناء العام لـ (ألف ليلة وليلة) يدعم الحركة الزمانية المتعارضة التي حولت على نحو بالغ المهارة في مجموعة «الحمال والبنات الثلاث»، فليست كل مجموعة من مجموعات الحكايات المتضمنة في الإطارين الافتتاحي والختامي تصب في هذه الغاية المحددة. وعلى هذا، فليس مصادفة أن تجرى أحداث مجموعة البنات الثلاث في بغداد الإسلامية في عهد هارون الرشيد.

وقد تناول بيتر بروكس، في مقاله عن التكرار في القصة، طبيعة الحكمة في الخيال القصصي فقال:

«إن الحكمة ضرب من الخط الملتوى أو فن الأرابيسك يتحرك صوب النهاية، وهي أشبه بالأشكال التي يرسمها العريف «تريم» بعصاه في رواية (تريسترام شاندى) التي حاكها بلزك في بداية رواية (الجلد السحري) ليعبر عن الخط التعسفي، المتعدي والمغفوى، للقص وانحرافه عن الخط المستقيم».

والخط الملتوى أو الأرابيسك الذي يشير إليه بروكس هنا هو الإشارات التي يرسمها العريف تريم وهو يشهر عصاه التي يقلدها تريسترام، محاولاً التعبير عن هجز قدراته اللغوية وعدم كفاءتها. وما يرغب بروكس في إبرازه، باستخدام هذه الصورة الحسية المطابقة لطبيعة الحكمة في القصة، هو الانحراف غير الضروري عن الخط المستقيم الذي يحدث في أي قص، مهما كان بسيطاً. لكن بروكس لا يتوقف لبحث الفارق الأساسي بين شكل الأرابيسك وتلك التخليلات المباشرة التي تتحدث عنها رواية ستيرن. فعندما يشهر العريف «تريم»

ويخلق هذا الانعكاس، أو إمكان التكرار غير المتناهي للتصميم، لا نهائية مكانية تمتد إلى المجال الزمني أيضاً بسبب ارتباطه بالنموذج التكراري. بل ربما كان أكثر التفسيرات شهوياً للأرابيسك ذلك التفسير الذي يرى فيه تعبيراً عن الاهتمام بالرمز واللا نهائي بدلاً من الاهتمام بالحياة الفانية، ويرى فيه إيماداً لأنظار المشاهد من الأمور الدنيوية كى يرى شكلاً يكرر نفسه إلى أن يصل إلى عالم الخلود الإلهي.

وينتج هذا التفسير عن الحضور الأساسي لعنصر التكرار، وخاصة تكرار الأنماط النباتية غير واقعية الشكل وغير الهاكية للطبيعة، مما يشير في حد ذاته إلى عدم أهمية العالم المادي. ومع ذلك، يبقى مطروحاً ذلك السؤال حول السبب وراء نشوء مثل هذا النوع من الشكل - أي الأرابيسك - ونحوه إلى رمز لجمالية إسلامية معينة، وحول دلالة على مستوى نظيره القصصى.

### ٣٠

إن الموضوع الذى يفرض نفسه عند هذه النقطة هو وضع التصور فى الإسلام. وقد كان هذا الموضوع مثاراً لمناقشات وجدل مطول فى الفترات الأخيرة لم يجد حلاً نهائياً. ويبدو أن المدى الذى يوجد به الفن التصويرى فى الإسلام يرتبط بالفترة التاريخية والمقصود الفنى. فنحن نجد، مثلاً، نماذج رائعة للفن التشبيهي فى آثار خصاصة تعود إلى فترة مبكرة أو خلال حكم الفاطميين الشيعة. لكن العلماء يجمعون على أنه رغم وجود أمثال هذه النماذج وغياب تحريم قاطع وغالب يحظر الفن التصويرى فى الإسلام، فإن الاتجاه السائد كان فيما يظهر هو تجنب التصوير، ولا سيما تصوير الأشياء ذات الطابع الحي، فى معظم الفن الرسمى أو العام، ولا سيما خلال العصور الإسلامية الأولى. وكان المقابل لهذا القيد هو نشأة التصميمات المجردة وغير التصويرية.

الواقعية. ولذا، فإن البنية العامة للأرابيسك وحركته تقومان أساساً على فرضية التكرار، بل الإسراف فيه، وعلى التوازى الذى يمتثل مع هذا التكرار. وقد قال أبرز دارسى الأرابيسك فى وصفه زخارف مسجد ابن طولون المشيد فى القرن التاسع (الميلادى) :

«تنبع من الخط الزخرفى المتدفق أوراق نباتية سبقانها غريبة الشكل وتبرز فى الاتجاهين ثم تنقطع ويعد الشكل نفسه مرة أخرى على نحو غير ملحوظ وبإيقاع متناسق - إنه الأرابيسك بلا جدال».

وتتجاهد المخطوط الحرة لأشكال الأوراق النباتية المجردة عند نقطة معينة، وتكرر نفسها بتناغم وتجاوب، لتشكل رسم النخلة المركزى فى فن الأرابيسك. وتكرر هذه الحركة المتشعبة بانضباط، وتتوسع إلى أن تصل إلى نقطة تتوقف عندها، وعندئذ يعاد التصميم كله مرة أخرى لإنتاج نسق من التناغم والإيقاع البصرى.

ومن هنا، فإن أساس الأرابيسك هو الوحدة المتكررة والإعادة الأفقية والرأسية للتصميم، فيما يشبه انعكاس المرأة، مما يضمن استمراره المكانية. ويحدث تكرار التصميم هذا بالضرورة فى حيز مكاني محدود، يؤثر بشكل ملموس على حدوده الخارجية. لكن الإيقاع الناتج عن هذه الحركة المحكومة بالحيز المكاني، أى الإيقاع المرئى الذى يتسم به فن الأرابيسك، يناقض هذه الحركة المكانية نفسها، إذ بالطريقة نفسها التى يعنى بها التكرار القصصى تطور الحكاية الزمنى من البداية إلى النهاية، يوقف تكرار الوحدات فى الأرابيسك الحركة المكانية للتصميم بردها على نفسها وجعلها تكرر ما كانت عليه من قبل. فما يبدو فى الظاهر تصميماً مبسوطاً فى المكان، ليس سوى تكرار أو إعادة وحدة أو نمط محدد منذ البداية. وما يبدو نهاية التصميم، ليس سوى مظهر آخر لبدايته، أى ليس سوى نقطة يمكن - بسبب أسلوب التكرار - أن تسبق بدايته.

المنصوص عليه في الأحاديث سواء أكان ذلك مقصوداً للاستعمال في البهوت أم لا. ولذلك فإتيانه محرم في كل الأحوال لأنه يتضمن مثلاً لفعل الخلق من الله.

وقد نشط الفنانون للبحث عن طرق فنية يستجيبون بها لهذه القيود دون التخلي عن دوافعهم الإبداعية. وتسجل إحدى الروايات غير المؤققة أن الخليفة عمر قال لأحد الفنانين جاءه يشكو القيود على الفن التصويري بأن يستمر في رسم الصور ولكن بشكل يشبه الزهور. كما يسجل تاريخ الفن أمثلة عدة لرسومات بها خط يمر عبر رقاب الأشخاص المرسومين، في محاولة واضحة للإيهام بأن هؤلاء الأشخاص غير أحياء وغير واقعيين. ويبدو أن الاهتمام المباشر كان تجنب رسم الأشكال الحية، ولكن تم تعميم هذا الاهتمام إلى تجنب أي نوع من التصوير التشبيهي. ومن النتائج الواضحة لهذا التجنب الفني نشوء التصميمات المجردة، غير التصويرية وغير التشبيهية.

وفي هذا المناخ، نشأ فن الأرابيسك باعتباره ما يمكن أن يسمى بالمبدأ الأساسي للجسمانيات الإسلامية. إن الأرابيسك فن غير تصويري معاد بالضرورة للمحاكاة، وهو ينطلق من الأنماط النباتية المنزوعة من خصائصها الواقعية، التي تبدو بذلك غير طبيعية، ثم ينسج منها تصميماً يخلد ذاته في التكرار ويتسم بإمكان اللانهاية. يمكن للأرابيسك أن يشير إلى أي ظاهرة خارجية باعتبارها المصدر الذي يمثلها هو. والأرابيسك، في امتداده بالتكرار اللانهائي لنموذج أولي، لا يثبت وجوداً إلا لنفسه ولا معنى إلا لنفسه. فهو الذي يولد نفسه ويطلق مساره ويقدم ما يلزم لإضفاء المعنى على الشكل الذي يجسده، إنه أداة الدلالة والشئ المدلول، في آن.

وهنا يكمن لغز الأرابيسك. إن المعنى العميق الذي يخفيه هذا الشكل، كما قال جاك بورك في الفقرة التي

ويمكن العثور على مبرر لهذا الاتجاه في الأحاديث النبوية التي يستند إليها الرأي المسلم جزئياً. ورغم أن الأحاديث النبوية لا تتضمن نصاً صريحاً يحرم التصوير أو يحرم النشاط الفني التصويري تحريماً واضحاً، فإن الكثير منها يشير إلى العواقب الوخيمة التي تفل بمن يشغل بصناعة هذه الصور أو بمن يشغل بتشجيع مثل هذا النشاط. فنحن نجد في إحدى أشهر موسوعات الحديث: «إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون» كما نقرأ: «إن الذين يصنعون هذه الصور يمدبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم». [ورد هذان الحديثان في «باب عذاب المصورين يوم القيامة» من «باب التصاوير» في الجزء السابع من (صحيح الإمام البخاري)، طبعة دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢١٤ - المترجم]. ولا جدال في أن التوجه الكامن في هذه النصوص والمترتب عليها يناهض التصوير.

وتنبني هذه الأحكام على فكرة أن الله هو «المصور» الأعلى، وهي صفة تدل على وظيفة الخلق والتشكيل عند الإله. ومع ذلك، فإن هذا اللفظ يستخدم أيضاً للدلالة على الفنان أو المصور؛ ذلك الصانع الثانوي والهاكي للصور الذي يتحدى - نظراً لطبيعة العمل الإبداعي، بغض النظر عن قصده - نشاط الخلق الإلهي. وفي هذا السياق، فإن كل النشاط الفني وكل جهود التقليد (وأنا أستعمل هذه الكلمة وفي ذهني معنى «المحاكاة») لفعل الخلق الأصلي، تحاكي هذا الفعل بشكل ينطوي على انعدام التقوى. وفي شرح مفسر من القرن الثالث عشر (الميلادي) للحديث القائل بأن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة [الحديث في البخاري، المصدر سابق الذكر، ص ٢١٧ وصيغته هناك: «إن البيت الذي فيه الصور لا تدخله الملائكة» - المترجم]، نجد توضيحاً كافياً لهذه القضية على النحو التالي:

«إن أهلام مذهبنا وغيرهم يمدون رسم صورة الحي محرماً تحريماً باتاً وكبيرة من الكبائر لأنه يقع تحت طائلة العقاب الجسيم

مستويات مختلفة من النص، والعودة الملحة في النص إلى لحظة قصصية أو نصية سابقة، يشبهان إلى حد بعيد حركة شكل الأرابيسك الذي يلج في مساره التكراري على الالتفات إلى الخلف. وفي كلتا الحالتين، تؤكد الحركة ارتباطها بالنمط التكراري من خلال مناهضة المسار الزمني الخطي الأمامي والإشارة بالتالي إلى التماثل مع عالم سرمدى، لا زمني ولا نهائي.

ولا تحتاج نقاط الاتصال الواضحة هذه إلى شرح مطول. ولكن ما يحتاج إلى توضيح هو مدى انطباق قضية التصوير في مواجهة النمط القصصي التكراري. فإذا كان التحدير الضمني من التصوير التشبيهي قد أسهم بقسط وافر في تطور شكل مثل الأرابيسك، فربما كان له دور على القدر نفسه من الأهمية في الشكل الذي هو بمثابة النظر القصصي للأرابيسك. ولا أقصد هنا القول إن تجنب التشبيه في الفن الإسلامي قد أدى بصورة مباشرة إلى نشوء بناء قصصي يقوم على التكرار. وإنما أرى أن قضية التصوير، أي قضية التمثيل التصويري داخل مثل هذا النمط، تمثل بؤرة تركيز قيمة نرى من خلالها النوع القصصي الأكبر الذي ينتج هذا النمط.

ونرى رأسي أن النظر القصصي لرفض الفن التصويري هو نشوء توجه مضاد للمحاكاة بشكل جوهري، وهو توجه تجسده بقوة مجموعة مثل «حكايات البنات الثلاث». ويكفي أن نذكر فقط وجود الأماكن الخيالية والسيوف السحرية وأعداد الجن والشخصيات المسوخة بل وجود الرجال والنساء والبهائم التي تبدو في عمومها مجاوزة لكل المعايير والحدود الإنسانية العادية والتي تؤكد التوجه غير الواقعي الحاسم للمجموعة. إن المرء يقف هنا بلا جدال داخل مملكة الخوارق، أو ذلك العالم الذي تحدث فيه وقائع مخالفة أو مختلفة عن قيود العالم الذي نعرفه وقوانينه. وإذا كان الأرابيسك يكشف عن تجنبه التصوير التشبيهي في الابتعاد عن محاكاة

افتتحنا هذا الفصل بها، يكمن في مناهضة الوظيفة الإبداعية العادية لأي نظام إشاري. ومثل الأرابيسك كممثل اللغة المجازية ولا سيما الاستعارية التي يشبهها في نزعتها غير المحاكية، ذلك لأن عبء إنتاج المعنى فيه لا يقع على نقطة مرجعية خارجية وإنما في علاقة العنصر أو الجزء بعنصر أو جزء آخر سابق له داخل النظام المحدود نفسه. وكما تنتج الاستعارة معناها في النهاية من خلال علاقة التشابه أو الاستبدال، أي علاقة تقوم على التكرار الأساسي لأحد العناصر من خلال عنصر آخر، فإن الأرابيسك ينتج المعنى من خلال نمط التكرار فيه. وهناك بالطبع فسار في الدرجة، فالشق الثاني من الاستعارة يكرر الشق الأول بشكل غير كامل لكي ينتج المعنى، بينما تصل علاقة التوازي في شكل الأرابيسك إلى ما يقرب من التكرار الكامل لشكل منتج للمعنى من جانب شكل آخر. ومع ذلك، يظل كلا نظامي المعنى هذين (الاستعارة والأرابيسك) يشير إلى نفسه ويحود إلى نفسه في النهاية، كى يحقق المعنى، وهنا يلتقي لغز الأرابيسك ولغز الاستعارة.

ونحن عند هذه النقطة لا نبعد كثيراً عن النمط القصصي الذي ينشأ من خطاب يعلى من شأن الاستعارة، كما أشرنا فيما سبق. وليس مما يدهش أن النمط التكراري للكلام القصصي المتولد من الاستعارة، الذي تعبر عنه بكل وضوح مجموعة «الحمال والبنات الثلاث»، له صلة بنائية وثيقة بالأرابيسك كما يشترك معه في الشكل. فكلاهما له علاقة ذات طبيعة استعارية مع الآخر. ولا ريب أن أكثر جوانبهما المشتركة مغزى يكمن في الحركة الضرورية الواضحة التي يمتثلها التكرار في كلا هذين الشكلين. إن الوحدة التكرارية التي نهيم على التصميم المرئي في الأرابيسك تقوم بدور لا يقل أهمية في التصميم القصصي العام لممثل مثل مجموعة «البنات الثلاث». فالتكرار الذي يحدث على

القص إلى النص وحده، فكتابة النص وكلامه يخلقان العالم الذي توجد الحقيقة النصية داخله. ومعنى القص يكمن، في النهاية، فيما يشير القص إليه، أى يكمن فى النسيج القصصى واللغوى للنص.

• • •

ونعود مرة أخيرة إلى الحكاية الإطار والدرس الذى يمكن استخلاصه منها. لقد علمنا فيها أنه داخل هذا العالم القصصى تخلص الاستعارة اللغة من وظيفتها الإشارية وتعيد صياغة الحقيقة التى تدل عليها هذه اللغة. فالقص المتولد من مبدأ الاستعارة يوسع من بنية الاستعارة ومقصدها كى ينشأ أساس القصصى الخاص الذى يحدد بدوره الدورة نفسها. وما يخبر عنه التصميم المتخذ شكل الأرابيسك فى مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هو قدرة التكرار فى القص على إنشاء حمل يولد نفسه ويوسى أسسه فى النص ذاته، دون أن تكون له قيمة إشارية تذكر خارج نفسه. ولا يختلف هذا العمل عن أشكال الرسم فى الفن الإسلامى التى لا تعدو أن تكون مظاهر الفن الخط فى تشكيله الحروف والكلمات. فمعنى الإشارة هنا لا يكمن فى الشئ الذى تشير إليه بل فى الكلمات التى تتجسد الإشارة فيها.

وتمثل مجموعة «البنات الثلاث» أحد أفضل النماذج لهذا النوع من القص. فهى، بهيكلها التكرارى فى الجوهر والاستعارى فى التوجه، تتلاعب بالنمط التكرارى بدرجات متفاوتة، وبذلك تسلط الضوء على إمكانات هذا النمط فى التأثير. وفى الواقع يتطوى هذا النمط على تطوير متصاعد تراكمى الأثر. والحكاية الإطار فيه تقف دائماً بمفردها لأنها تقدم فى جانبها الافتتاحى والختامى نموذجاً مكتملاً ومصفراً لما تجسده الحكايات المتضمنة فى المجموعة من نوعية القص. فحكايات الصعاليك الثلاثة تتقدم بشكل تراكمى من ناحية استخدام الأبنية التكرارية؛ إذ إن حكاية الصعلوك الثالث تصل بإمكانات هذه الأبنية إلى ذروتها. ثم تتولى

صورة الورقة النباتية وتقديم شكلها غير الطبيعى وغير الحقيقى، فإن القص ذا التوجه المائل الأرابيسك يقدم لنا عالماً لا يشبه عالم القارئ إلا قليلاً. فمن قبل ببساطة أن عالم البنات الثلاث ورفاقهن لا صلة له بعالمنا، برغم أن واقعهم تتم فى بغداد.

والانطباع السائد الذى نخرج به من قراءة النص أن الهدف من الحكاية الأبنية لواقع مشهود للجميع بل خلق عالم لا يمكن أن يتحقق إلا فى غير ذلك الواقع. ولا يظهر هذا القصد فحسب فى انعدام التماثل بين عالم القارئ وعالم البنات الثلاث، ولكن فى العناصر والشخصيات الخيالية بل السحرية التى تتضافر لتخلق هذا القص، وإن كانت هذه العوامل تمثل - بلا جدال - المظاهر الواضحة لما هو فى جوهره قص غير تشبيهى. وكما هى الحال فى الأرابيسك، يتدعم هذا الجانب المضاد للمحاكاة بشكل مهم من خلال البناء القصصى الذى ينشأ فيه، أى بأنماط التكرار ذاتها التى تحدد حركة العمل. وكما تشير الوحدة التكرارية فى الأرابيسك فى نهاية المطاف إلى دلالة حركة الشكل ومعناه داخل نفسه هو فقط، فإن أنواع التكرار الملحة على مستوى القصة والخطاب ترد الحكاية على نفسها مشيرة إلى مصدرها النهائى فى القص ذاته (وليس خارجها - المترجم).

وفى مجموعة البنات الثلاث تدل حركة القص المنتظم بالتكرار ذاتها على اتجاهها المضاد للمحاكاة ورفضها الاعتراف بأى شئ يقع خارجها باعتباره المصدر الذى تولدت منه. وقد قال الفيلسوف العربى الكبير ابن سينا فى كتابه عن الخطابة أن التصوير الخيالى يعنى القبول بالدهشة والسرور من الكلام ذاته بينما التصوير الموضوعى يعنى القبول بالشئ كما يوصف. ولذا فإن الكلام التعبيرى ذاته هو الذى يوجد التصوير الخيالى.

إن اجتماعات النص الملحة والتكرار والتذكير الدائم داخل القص بمراحل نصية سابقة، لا تدل على شئ قدر دلالتها على أولوية الكلام القصصى وعلى مرجعية



البتان بعد ذلك أمر القصة وتخففان من أسلوب التفكير مما يأذن بإنهاء المجموعة، كما ذكرنا فيما سبق.

والأمر الذي تجدر ملاحظته في هذا التطور المطرد هو الدرجة التي يؤثر بها عنصر التكرار في تنوعاته على الحكاية التي تخكى. فحكايات الصعلوك الأول أو البنت الثانية على وجه الخصوص، وهى حكايات لا تستثمر إمكانات التكرار إلا فيما ندر، يقل فيها العنصر الخارق أو الخيالى بشكل كبير عن الحكايات الأخرى. إذ لا تزيد كثيراً غرابة الأحداث التي تقع للصعلوك الأول (من سوء حظ سياسى وفقدان عينه ونفيه من بلده والحادث الشاذ الذي يصيب ابن عمه) عن أحداث حكاية البنت الثانية التي تتحدث عن التعاسة الأسرية بشكل لا يلفت النظر. ولكن الحكايات الأخرى التي تستخدم فيها أبنية التكرار بدرجة عالية تصدم إدراك القارئ للواقع كثيراً، بتصويرها عالمًا لا يبالي بقوانين عالمنا. فهى تخفل بالتحولات الجذرية وإحياء الجماد والتكاثر اللانهائى لما يبدو أنه شخصية واحدة، والمثور على مدينة متحجرة - وكلها تثبت لهذه الحكايات أجواء الحلم وتضعها في مكان مضاد من المحاكاة والتماثل مع الواقع. وفي هذه الحكايات خصوصاً التي يبرز فيها بقوة التوجه غير التشبيهي، أى حكايتي الصعلوك الثانى ثم الثالث على وجه الخصوص، نجد أنماط التكرار سائدة ومركبة. فإذا كانت المجموعة تعود في النهاية إلى عالم هارون الرشيد الواقعى بكل ما يحمله، فإن ذلك لا يعنى أنها لم تجرب غيره.

وتشتهر (ألف ليلة وليلة) بأنها مجموعة الحكايات التي تخصصت في هذا النوع من التوجه غير التشبيهي.

وقد سجلت الذاكرة الشعبية تلك الكنوز المدهشة والنساء الجميلات والقصور المسحورة والجن المسجون في مقام، وكلها أصبحت رمزاً للعالم الذى تصوره (ألف ليلة)، لكننا نطمح قدر سعة هذا العالم القصصى الفسح ونوعه لو تذكرناه فقط بهذه العناصر. إن الحكايات الشبيهة بنمط «الحمال والبنات الثلاث» بارزة في (ألف ليلة وليلة)، ونلاحظها على وجه خاص في مجموعات الحكايات التي تعنى برواية القصص. لكننا، مع ذلك، لا يجب أن نهمل المجموعات الأخرى التي لا صلة لها بهذا العالم السحري كحكايات «نور الدين على» أو «على الزين»، وهى تنسم بالواقعية وفق معايير رواية القرن التاسع عشر التي أرست هذا اللون من التصوير. فهذه الحكايات تصور مواقف لطاع اجتماعى وعاداته وسلوكاته في لحظة تاريخية محدودة وبشكل موضوعى دقيق. ويبدو أن هدف القص هنا على حد تعبير ابن سينا هو التصوير الموضوعى للشيء كما هو وليس التقديم الخيالى للعمل التعبيري نفسه. وأمثال هذه المجموعات تتطور في أسلوب خطى مستقيم ومحدد، وتستخدم من أبنية التكرار البسيطة فقط ما يلزم لتطور أى قص. وقد يكون من المفيد في مجال آخر لفهم كيفية بناء العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة)، باعتبارها كلاً، أن نقارن هذين العالمين المتعارضين من القص والمادة التي يتكونان منها بوضعهما جنباً إلى جنب. ولكننا هنا نكتفى بأن نترك تلك الخطوط المستقيمة وأشكال الأرابيسك، كي نحدد في تغيراتها الدائبة ملامح العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة).

# الف ليلة وليلة

## أو الكلمة الحبيسة

### قصة قمر الزمان وبدور \*

جمال الدين بن شيع \*\*

ونقيده بالأصفاد وعلن والدها التنازل عن نصف مملكته لمن ينجح في شفائها.

يمكن «مرزوان» - أخو الأميرة في الرضاع - من الوصول إليها، وتقنعه بأنها لم تكن تخلم وأنها وجدت نفسها بالفعل نائمة بجوار فتى، وأنها قد احتفظت لديها بخاتمه. يسافر مرزوان بحثاً عن قمر ويفرق سفينته تحت نوافذ القصر الذي يرقد فيه الأمير. يكشف مرزوان أن قمر هو نفسه الأمير الغامض الذي تحبه بدور إذ يجد خاتم الأميرة في إصبعه .

يدير مرزوان سفر قمر إلى الصين، يلتقي العاشقان ويتزوجان. بعد مرور بعض الوقت، يغادر الزوجان الصين متوجهين إلى مملكة والد قمر. في خلال الرحلة يجد الأمير في حزام زوجته خاتماً ذا فص أحمر عليه نقوش غامضة. وبينما هو يديق النظر فيه على ضوء القمر ينقض عليه طائر لينتزع منه الخاتم. يطارد الأمير الطائر مدة عشرة أيام، إلى أن يجد نفسه في مدينة يسكنها

«قمر» هو ابن وحيد لملك رزق به بعد أن تقدم به العمر، يمتلكه الخوف من غدر النساء فيأبى الزواج. أما «بدور» ابنة ملك الصين فهي ترفض الزواج أيضاً حتى لا تضطر إلى الخضوع لسلطة رجل. يعمد والد كل من الفتى والفتاة إلى وضعهما في السجن.

في ليلة من الليالي يتأمل جنى وجنية جمال كل من الفتى والفتاة ويقرران وضعهما جنباً إلى جنب لتحديد من منهما أجمل من الآخر. ينقلان بدور إلى جوار قمر ويوقظانه؛ بحيث يعجب بالفتاة ويأخذ خاتمها ويعود إلى النوم. ويوقظان الفتاة التي تعجب بالفتى وتأخذ خاتمها وتعاود النوم، ثم يعودان بها إلى الصين .

وعندما يستيقظ كل منهما يجد نفسه بمفرده. يستسلم قمر تدريجياً لحالة من المرض والهزال تجعله عاجزاً عن مغادرة الفراش، وتعصاب بدور بلوثة من الجنون

\* الفصل الثالث من كتاب ألف ليلة وليلة أو الكلمة الحبيسة ، ترجمة: لواد الدعان.

\*\* أسئلة الدراسات العربية ، السريون ، فرنسا .

### توليد القصة واسرائيلية المعنى

يتضح من مراجعة طبعات (الف ليلة وليلة) وترجماتها<sup>(١)</sup> أن ترجمة Mardrus هي وحدها التي تستبعد الجزء الأخير من الحكاية الذي يتناول مغامرات ولدى قمر الأمهين أسعد وأسعد. وبدراسة التدرج السابق لهذه القصة في مجموعها، ثبت أنها مستوحاة من نص هندي، وأنها كانت في الأصل موزعة على ثلاث حكايات مستقلة:

أ - الأولى تخكى زواج أمير مالابا بأهيرة هاندساويا، كما وردت في التجميع الكبير الذي قام به سوماديف<sup>(٢)</sup>.

ب - الثانية تخكى أحداث انفصال ثم اجتماع الزوجين.

ج - وحكاية ثالثة تتعلق بالتوأم سينا وفاسانتا، وهي متميزة تماماً عن الحكايتين الأولى والثانية. يخلص من هذا أن ترجمة ماردروس تشمل (أ+ب) من الأصل الهندي، أما الطبعات والترجمات الأخرى فإنها - مع بعض اختلافات ضئيلة فيما بينها - تجمع الوضع العربي للأجزاء الثلاثة (أ+ب+ج). ولكن يتعين علينا أن نشير على الفور إلى أن الوضع العربي يحتفظ بأثار أسلوب التقطيع الهندي للحكاية الذي يبدو في أمر يصدر عن أحد الملوك يقضى بأن تدون كسابة الحكاية التي يكون قد استمع إليها للتو. وهذه الصيغة في كتاب (الليالي) تشير دائماً إما إلى نهاية أو إلى وقفة<sup>(٣)</sup>.

ولنن نقابل هذا الأسلوب مرتين:

- في نهاية الليلة ٢٣٤، عندما يكتشف الملك غيور أن ابنته بدور قد برأت إثر عثورها على قمر ثانية، يصبح قائلاً: «يجب أن تدون قصصك في الكتب حتى تقرأها الأجيال المتعاقبة» (العودة الجزء الأول، ص ٥٤٩). ولا تشير طبعة بولاق إلى هذا الأمر (الجزء الثاني، ص ١٥، نهاية الليلة ٢٠٥). وفي المقابل، نجد أن ماردروس (الجزء الأول، ص ٥٧٩، نهاية

المجوس، ويلتقى فيها ببستاني يقيم لديه انتظاراً للموعد المقرر للرحلة السنوية لسفينة ترحل إلى جزيرة الأبنوس التي تقع على الطريق المؤدى إلى مملكة والده.

أما بدور، فإنها إذ لا تجد الأمير بجوارها عند استيقاظها، تتكرر في زيه وترحل بحثاً عنه حتى تصل إلى الملك «أرماتوس» الذي يحب بها، معتقداً أنها رجل، ويزوجها ابنته الوحيدة «حياة النفوس». تتفق الفاتتان معاً على خداع الملك وإيهامه بأن الزواج قد تم.

ينجح قمر في العثور على عاتم بدور. وبعد قضاء عامين في مدينة المجوس يصل إلى جزيرة الأبنوس، حيث يلتقى الزوجان من جديد ويعترفان للملك بحقيقة الأمر، ويترجى قمر أيضاً الأميرة حياة النفوس.

تنجب كل من المرأتين ولداً لقصر: هما أسعد وأسعد. وعندما يبلغان مبلغ الرجال، تعشق كل منهما ابن زوجها من المرأة الأخرى. يرفض كل فتى الخضوع لإغراء زوجة أبيه، فيستبد الغضب بالزوجتين وتتهمان الأمهين بمحاولة الاعتداء عليهما. ويأمر الملك بإعدام ولديه ولكنهما ينجحان في الهرب، ثم يكتشف الوالد برأيهما.

يصل أسعد إلى مدينة للمجوس، ويقوم هؤلاء بأسره ويحبسه مقيداً بالأغلال في أحد الكهوف. أما أسعد فيصبح بعد أحداث مثيرة وزيارة المدينة المجوس. يهرب أسعد في سفينة ويخلصه الملكة مرجانة ثم يمسك به المجوس من جديد، ويعود إلى المدينة أسيراً لكي يخلصه أخوه الوزير في النهاية.

وتحشد حول أسوار المدينة أربعة جيوش: جيش ملك الصين الذي يصطحب معه، عند مغادرتها، بدور وابنها أسعد الذي سيخلف أباه على العرش، وجيش والد قمر الذي سيرحل ومعه ابنه، وجيش الملكة مرجانة التي تعود إلى بلدها بعد أن تزوج أسعد، وجيش قمر الذي جاء بحثاً عن ولديه. ويخلف أسعد جده أرماتوس في حكم مملكته.

الليلة ٢٠٥) وجالان (الجزء الثاني، ص ١٨٨، في وسط الليلة ٢٢٢) يقدمان ترجمة له، وفي هذا ذكر لنهاية الحكاية الهندية.

— عندما يلتقى قمر وبدور من جديد يأمر أرماتوس أن تدون قصتهما بحروف من ذهب، ويشير إلى هذا الأمر كل من يولاقي (الجزء الثاني، ص ٧٢، نهاية الليلة ٢١٧) والعودة (الجزء الأول، ص ٥٩، نهاية الليلة ٢٤٧) وساردروس (الجزء الأول، ص ٦٠٣، الليلة ٢٣٥). أما جالان فيهمله ويجري نفيرا كبيرا في أحداث اللقاء، إذ يحذف ما شابهها من وقائع جنسية، ويخمد في هذه الوقفة ما يقابل نهاية الحكاية الهندية (ب).

ولا يشير الربط بين (أ) و (ب) في النص العربي أي إشكال، ولكن الأمر يختلف بالنسبة لإلحاق الحكاية (ج) بهذا المجموع، وهي الحكاية التي تخكى قصة الأميرين أمجد وأسعد التي أحملها ماردروس كما لا نجدتها في مخطوطته. فالربط هنا مثير للدهشة منذ الوهلة الأولى، فقد انتهت (أ+ب) إلى تحقيق الوصال بين الحبيبين بفضل إرادة لا راد لها، أما الحكاية (ج) فهي تعلن الفصل بينهما. فما العامل الذي استدعى أحد الجزئين إلى الآخر وجعل هذا الترابط بينهما ممكناً؟ وما الرهان الذي سعت هذه المجابهة إلى تحقيقه؟

إن الأمر هنا لا يتعلق بمجرد تحقيق أصل حكاية ما، ولكنه يتعلق بتحليل الفعاليات العميقة التي دفعت إلى هذا التحول. قد يحترض البعض على محاولتنا بلفت نظرنا إلى أن النص الذي نقيم عليه بحثاً قد لا يعدو في النهاية مجرد ناجح معالجة وصنعة القصص أو الناقل.

ويدور لنا هذا الاعتراض على غير أساس لسببين: فالترتيبات التي صاحبت الدمج بين القسمين المنفصلين أصلاً من الأحكام والدقة بحيث يصعب معها أن تكون ناتجة من مجرد مصادفة، مما يجعلنا نرى أن النص العربي قد جمع بينهما استجابة لمعنى.

لابد من التسليم من ناحية أخرى بأن الحكاية عبارة عن بناء تكمن فيه قوة الخلق والتجديد التي لا تنفد منه أبداً. وتثير هذه الحقيقة مرة أخرى مشكلة الحرية والغاية التي سبق لنا الإشارة إليها عند تحليل حكاية نور وشمس، والدراسة الحالية تعتبر من هذه الناحية امتداداً دقيقاً للدراسة السابقة.

فالأمر، كما هو واضح، يتعلق هنا بمثال لعملية استبدال خيال بأخر وصراع بين أحكام اجتماعية ثقافية ومعنى خلقي.

لقد سبق لنا تقديم تعريف أولى لما نسميه التصور المولد Schéma générateur، وقلنا إنه «النسق العام الذي يتم على أساسه تجميع كافة عناصر النص القصصي وترتيبها والتنسيق بينها»، واتسبنا، استناداً إلى هذا التعريف، إلى أن الحكاية لها استراتيجيات يتم تصورها بإرادة سابقة على النص، ويمكن تسميتها بالقصد العميق أو بالمعنى الذي في الرحم، وأكادنا ضرورة التمييز بين هذا القصد وكيفية إخراجها في الحكاية. ولا حظنا في النهاية أن الإعلان عن المشروع يمكن أن يتم بصفة فورية كما يمكن أيضاً أن يؤجل وفقاً لمقتضيات السرد. إن عرض القصد العميق في الوقت نفسه الذي تتحقق فيه الحكاية لما يساعد على التقاط انبثاق المعنى. من اللازم إذن أن نحلل كيف يتربص هذا المعنى في قلب الترتيبات السردية.

في الحكاية فتى وفاتة كل منهما يعيش في مملكة بعدد عن الأخرى بعداً شاسعاً، يشتركان معاً في أن والد كل منهما ملك لم يرزق بمولود آخر سواه، وأنهما يرفضان الزواج ويتخذان في هذا الشأن قراراً حاسماً لا رجوع فيه، فشلت أمامه كل محاولات نيهما عنه. يؤكد قمر لوالده - في ثلاث مناسبات مختلفة - أنه لن يتردد في الانتحار إذا فرض عليه الزواج، وتهدد بدور من ناحيتها بأن تطعن نفسها بالسيف. هذا الموقف يبرز الطابع المطلق لرفضهما، فهو لا ينصب على شخص بذاته ولكنه يتعلق بمبدأ. يؤكد قمر وهو في الخامسة

ولكن الملفت للنظر هو الإشارات الصريحة إلى هوية كل من البطلين. ونورد فيما يلي بيانا بهذه الإشارات (طبعة العودة):

- ص ٥٢٠: الجنى داهناش، بعد رؤية الفتى وهو نائم، يؤكد أن الفتى والفتاة متشابهان تماما، كأنما جبلا في قالب واحد (ماردروس، ص ٥٥٧).

- ص ٥٢٠: قمر وبدور طريحان جنبا إلى جنب والجنينان يلاحظان أنهما متشابهان «كتوأمين» (ماردروس، ص ٥٥٧، وفي هذه الطبعة تطوير لا تجده في أية طبعة عربية).

- ص ٥٢٢: الجنى كشكش عند استدعائه لفض الجدل يؤكد عدم وجود ما يميز أحدهما عن الآخر فيما عدا الجنس (ماردروس، ص ٥٥٩).

- ص ٥٤١: عندما يصل مرزوان - أخو بدور في الرضاع - إلى جوار الفراش الذى ينام عليه قمر، يقف مأخوذا أمام التشابه الخارق بين الفتى وأخته (ماردروس، ص ٥٧٣).

وفي كل مرة يدخل في الحكاية فاعل جديد يحرص على تأكيد التطابق الجسدى بين الفتى والفتاة. نضيف فى النهاية، أنه عندما يخفى قمر لمطاردة الطائر سارق الخاتم تحت بدور محل زوجها مجرد ارتدائها ملابس، وتخدع كل من يراها إلى الحد الذى اضطرت معه إلى الزواج من ابنة الملك أرماتوس.

إنهما كائنان لا مثل لهما، متشابهان على أكمل وجه إلى الحد الذى يجعلهما يرفضان معا تماما فكرة الزواج حتى ولو كلفهما ذلك معاناة السجن، ويكفى أن يرى كل منهما الآخر دون أن يتمكنوا حتى من تبادل أى كلام - إذ يستيقظان بالتناوب أحدهما تلو الآخر - لكى يجمع بينهما الحب. إننا نرى أن فجائية هذا الحب لا يجب أن يستند فى تحليله إلى مبادئ علم النفس وإلى منطق الحكاية، ولكن يجب أن يستند إلى المعنى المنبثق.

عشرة من عمره، عندما يعرض عليه والده الزواج لأول مرة، نفوره واشمغزازه الفطرى من النساء، ويقرر أنه قد توصل من قراءته إلى قناة جازمة بفساد هذه المخلوقات. ويقول بدور من ناحيتها إنها لا تقبل وهى ابنة الملك أن يتحكم فيها زوج.

لقد بلغا فى موقفهما نهاية المدى حتى ليهجم قمر على والده أمام عظماء المملكة عندما يندره للمرة الثالثة بضرورة الرجوع عن قراره لضمان وراثة العرش. وتقاوم بدور لإرادة والدها ملك الصين الذى يدبر زيجة تدعم من عرشه. فيضطر الملكان إلى اللقاء كل من الفتى والفتاة فى السجن. وكان صبر الوالدين - مثله مثل عناد الولدين - مشيرا للدهشة، فى زمن لم يكن لأحد أن يعترض فيه على إرادة الحاكم وأن يتحدى قانونا طبيعيا له طابع أخلاقي واجتماعي وسياسي فى الوقت نفسه.

إن الحكاية تنهى على الفور أمراً مطلقاً، وكان على هذا المطلق أن يجابه المصير الذى أوجده لنفسه. فالمغامرة تنشأ عن هذا المطلق نفسه، وهى لا تتبع حكاية ولكنها تتعلق بمعنى، والحدث هنا يؤخذ على أنه مجرد انبثاق لمعنى<sup>(٤)</sup>. ومن الضروري تحليل طبيعة الشخصيات التى من خلالها يتدفق المعنى. إن الجمال وريمان الشباب اللذين تضفيهما الحكاية على بطلتي القصة من مستلزمات الإخراج شأن كل قصة من قصص الحب الكلاسي. ولكن الذى يلفت النظر ما يحرص عليه النص فى أكثر من موضع من تأكيد التشابه الكامل بين البطلين. إننا نحس بذلك منذ البداية عند قراءة الوصف الجسدى لكل من الفتى والفتاة، إذ تتطابق عبارات التعبير عن الجمال فى الحالتين. وكان من الممكن أن نرى فى هذا مجرد استخدام تعبيرات معهودة متعارف عليها، إذ يتناول أدب القرون الوسطى العربى السمات العامة للكمال أكثر من اهتمامه بتنوع التعبيرات بما لكل فرد.

إنهما يتحايان بمجرد تعرف وجودهما المتبادل، لأن كلا منهما يرى نفسه في الآخر، وعنف الإحساس هنا يعبر عن حتمية المصير المتمثل في الوصال الذي تحقق أخيراً. إن كلا منهما يعشق انعكاس ذاته في الآخر. وهما يكونان في الواقع جسداً مزدوجاً تحركه روح واحدة، وبمجرد أن يتأكدوا معاً من الوجود المتبادل لكل منهما يتحولان معاً إلى حب مطلق، ويدو العالم بالنسبة لهما مجرد مرآة تعكس صورة هي صورتهم، ويصبح من غير المقبول أن يحرم أحدهما من الآخر وإلا تحول كل شيء إلى ظلام كامل. يستبد بهما الجنون الذي يجعل الذهن خالياً إلا من صورة الآخر: فيلقي قمر بخادمه في البحر ويطأ الزهر بقدميه ويظل راقداً ثلاث سنوات يكاد خلالها أن يصل إلى حد الموت. وتقتل بدور خادمتهما المعجوز، ويستلزم الأمر تكبيلهما في السلاسل شأن المجانين، ويعلن والدها لكل من يتقدم لخطبتها من الأمراء أن ابنته قد فقدت العقل، وستظل أسيرة إلى أن يأتي قمر لتخليصها.

لا يوجد في تصورتهم هذا أي تناقض، فهما برفضان كل من يختلف عنهما، ويميز أيهما عن الحياة عندما يعتقد من يعتبره نصفه الآخر. كيف لا نرى في هذا تكراراً لأسطورة الأندروجين، أي الرجل الخنثى؟ إن كل شيء في حكاية قمر وبدور يذكّرنا بهذا الكائن قوى البأس شديد الزهو الذي تجاسر وتهجم على الآلهة فعاقبه بالتوق الأبدى إلى نصفه الآخر الذي فصل عنه. يقول لنا أرسطوفان إن «هذين النصفين كانا متلاحمين معاً برغبة الاندماج في كائن واحد من ثم انتهى بهما الأمر إلى الموت جوعاً ومن عدم القدرة على الحركة إذ يرفض كل منهما أداء أي شيء دون الآخر» (أفلاطون - الوليمة - Le Banquet, La Pléiade 1/718)، ويواصل قائلاً: «وهكذا نأصل في الرجل منذ زمن بعيد حب الشبيه، فالحب هو الذي يجسد سليقتنا الأولى وهو الذي يسمي إلى تكوين كائن واحد من كائنين منفصلين، أي بعبارة أخرى يحاول شفاء الطبيعة الإنسانية» (٧١٩).

ينفتح هنا مجال تحليل يمكن أن يقدم لعلماء الأساطير عناصر بحث عظيمة الأهمية. فلقد ثبت استناداً إلى أعمال ماري ديلكور (Marie Delcourt, Mythe et rites de la bisexualité) أن «أسطورة الرجل الخنثى تجدد نهايتها في أسطورة طائر العنقاء Phénix» (راجع Encyclopaedia Universalis المجلد الثامن عشر تحت «Androgyné»)، والواضح أن الطائر الغاصب للخاتم يلعب دوراً حاسماً في الحكاية محل البحث.

وكذلك نجد أن أسطورة كايثيس Kainis ابنة ملك Lapithes تندرج في أسطورة الخنثى. فالفتاة بعد اغتصابها تتحول إلى رجل حتى تصبح منعمة. وهذا بحق هو ما حدث لبدور، فكل تصرفاتها تنبئ برفضها القيام بدور المرأة كما تحدده الإيديولوجية الذكورية السائدة؛ - فهي ترفض الزواج حتى لا تضطر إلى الخضوع لسيطرة رجل. هل نجد هنا تعبيراً عن إرادة التبتل المقدس كآثر لجمال أسبق كانت عاشقة نفسها فيه لا تقبل إلا الارتباط بكاهن المعبد؟

- وهي تحبط مرامى والدها صاحب الملك والسلطان وحامى النظام والرمز الأول لمجتمع يفرض قانونه على الفرد.

- وهي ترتقى عرش أرماتوس وتحكم بأسلوب بالغ الحسم.

- ويتميز سلوكها دائماً بالعنف؛ فهي تهدد بأن تشق جسدها بالسيف إذا أجبرت على الزواج، وعندما تعلم أن قبر وصل إليها تقتل خادمته المعجوز وتكسر عقدها وتطعم أغلالها، وتستسمي إلى إخضاع ابن زوجها بالعنف نفسه، سواء في وجدها أو في انتقامها.

- وهي تتولى - طوال الحكاية - قيادة العمليات، وهي التي تتخذ في كل مرة التدابير الحاسمة التي تسمح بتحقيق مشروعها. فهي تمثل نموذج الفاعل الواهي

لها في (الليالي) أمثلة عدة. ونورد فيما يلي بيانا بهذه الأمثلة حتى تصبح النتائج التي تنتهي إليها أكثر وضوحاً:  
١ - حكاية الملك عمر النعمان التي تتضمن حكاية عزيز وعزيزة وهذه تتضمن بدورها حكاية الأمير تاج وست دليا<sup>(٦)</sup>.

الفاعل الرئيسي (أ) :

الأمير تاج ابن الملك سليمان شاه سيد المدينة الخضراء وجمال أصفهان .

الفاعل الرئيسي (ب) :

الأميرة دنيا ابنة شهرمان ملك الجزر السبع للكافور والبنور. كرهت الرجال إثر حلم رأت فيه أنثى حمامة تنقذ ذكرها الذي يهجرها فيما بعد، وترفض بالتالي تماماً كل عروض الزواج.

المبلغ :

عزيز الذي يتمكن من رؤية الأميرة ويرى حكايتها للأمير فيقع على الفور في حب ست دنيا دون حتى أن يعرفها، ورفض تماماً كل محاولات والده لتزويجه إلى حد أن يهدد بالانتحار إذا لم يتزوج الأميرة .

٢ - حكاية زهرة الرمان وبدر باسم<sup>(٧)</sup> :

الفاعل الرئيسي (أ) :

الأمير بدر باسم الابن الوحيد لشهرمان ملك خراسان وجمال أميرة البحر.

الفاعل الرئيسي (ب) :

الأميرة جواهر ابنة السمندل ملك البحار.

المبلغ :

الأمير صالح عم بدر باسم، وبمجرد وصفه للأميرة يصمم ابن أخيه على الوصول إليها بأي ثمن حتى ولو كلفه ذلك حياته.

الذي يصل بفعله حتى نهايته<sup>(٥)</sup> ، ذلك في الوقت الذي كان القمر فيه لا يفعل أكثر من الخضوع للأحداث. وبصفة عامة، كانت مواقفها بمهدة عن «الأنوثة» إذا أخذنا بالتوزيع الاجتماعي الشافى للأدوار.

توجد ملاحظة أخيرة نطرحها لبحث علماء الأساطير، وتتعلق بالاسم الذي يحمله كل من بطلي الحكاية. فوفقاً لأرسطوفان في (الوليمة) وكان الذكر هو ولد الشمس وكانت الأنثى سليله الأرض، أما القمر فكان يختص بالانثى معاً لأن القمر يتعاون مع كل من الشمس والأرض. ويمكن القول إن البطلين يحملان في الحكاية الاسم نفسه؛ فالفتى يدعى قمر، والفتاة تدعى بدور وهو جمع لاسم يشير إلى القمر عند اكتماله.

لا يدخل ضمن اهتماماتنا الحالية التحديد الدقيق لطبيعة المعنى الدفين الذي انتقل من الهند حتى وصل إلى الإمبراطورية العربية الإسلامية. سنكتفي في هذا الشأن بالصياغة الواضحة التي قدمها النص العربي التي نجد فيها فتى وفتاة يتميزان بالجمال ويتماثلان على أكمل وجه، وبعد اكتشاف كل منهما وجود الآخر ينشدان الوصل وينجحان في تحقيقه. علينا أن نبحث في الطريقة التي تم بها تصور المشروع وفي كيفية تنفيذه وعلينا أن نتساءل من ناحية أخرى عن أمر مدهش، وهو ما يعمد إليه النص العربي - بعد أن يتحقق الانتصار للحب - من سعى إلى إفشاله. سنقوم على التوالي بدراسة البنيان القصصى ثم صراع المعاني .

الطريقة الفالوئية في توليد الحكاية :

إن نموذج الحكاية التي نحن في صدد بحثها لا ينشأ عن موقف، ولكنه يقوم على انبثاق معنى يتم على أساسه تحديد المشروع الذي يتولد من تنفيذه النص الحكائي. إن إخراج المشروع إلى حيز الوجود يستعين بطريقة محددة بدقة تقوم على ثلاث من الفاعلين، ونجد

## ٣ - حكاية قمر والحيرة حليلة (٨) :

الفاعل الرئيسى (أ) :

قمر ابن التاجر المصرى من القاهرة.

الفاعل الرئيسى (ب) :

حليلة زوج رجل طاهر فى السن صالح  
مجوهرات من البصرة.

المبلغ :

درويش مسافر تمكن من رؤية الفتاة فى البصرة،  
وصفها للفنى مؤكدا وجود التشابه بينهما وكما  
يشبه الأخ أخته. يصمم قمر فورا على الرحيل  
إلى البصرة مؤكدا أنه إن لم يفعل سيموت.

## ٤ - الحكاية الرائعة للأمير جواهر (٩) :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير جواهر الابن الوحيد لشمس شاه.

الفاعل الرئيسى (ب) :

مهرة الابنة الوحيدة للملك كاموس بن  
تموز.

المبلغ :

ملك بابل الذى يحكى للأمير جواهر قصة أبنائه السبعة  
الذين ماتوا خلال محاولتهم الوصول إلى مهرة.  
يحائى جواهر مباشرة من حب الأميرة حتى من  
قبل أن يراها.

وقد بدأ الثالث أيضا قبل هذه الوقائع على الوجه الآتى :

الفاعل الرئيسى (أ) :

على التوالى كل ابن من الأبناء السبعة لملك  
بابل.

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة مهرة.

المبلغ :

قائد قافلة .

## ٥ - حكاية الأميرة ياسمين والأميرة لوزة (١٠) :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأميرة ياسمين أصغر الأبناء السبعة للمجوز  
تجوم شاه ملك أحد البلدان الإسلامية وحارس  
قطيع الجاموس المملوك لوالده .

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة لوزة ابنة الملك أكبر ملك أحد  
البلدان المتاخمة. لقد رأت الأمير فى الحلم  
وأصبحت متبعة به.

المبلغ :

أحد الدراويش : «لقد تجولت فى السهول  
والصحراوات بحثاً عن إنسان يستحق الفتاة الفاتنة  
التي أحببت لى رؤيتها فى صباح يوم من الأيام  
أناء مرورى فى حديقة» .هذا الثالث هو الفاعل المكلف بإخراج المشروع  
إلى حيز الوجود، وهو قائم فى كل من «حكاية نور  
وشمس» التي سبق لنا تحليلها (١١) و«حكاية قمر وبندور» .  
ولكننا نلاحظ فى هاتين الحكايتين وجود فاعلين من نوع  
خاص هم الجان :

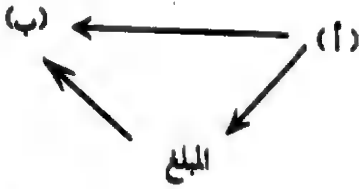
الفاعل الرئيسى (أ) : بدر أو قمر.

الفاعل الرئيسى (ب) : ابنة عم بدر أو بندور.

فاعلون مهمتهم تحقيق الوصل، الجان.

وسنعالج فيما بعد الدور الذى يقوم به الجان،  
ونكتفى حالياً استناداً إلى كل هذه الأمثلة بتميز العناصر  
الأساسية التي تقوم عليها الطريقة الشالوية فى إخراج  
المشروع :- يقوم التصور المولد للعمل بتحديد فاعلين رئيسيين :  
فتى وفتاة يتميزان بالشباب والجمال الرائع وبالتشابه  
بينهما .- الفتى والفتاة لا يعرف أحدهما الآخر، وكل منهما  
يعيش فى مكان بعيد بعدا شاسعاً عن الآخر، ويعتبر  
بهذا التبعاد الجسدى تصميم قاطع من الاثنين أو من  
أحدهما على عدم الزواج. وقد توجد عوائق أخرى





حيث إن (أ) يتصل بالمبلغ ويحصل على المعلومة ثم يتجه إلى (ب).

ويمكننا أن نؤكد أن الطريقة الثالوثية للوصل هي أساس المشروع الذي يخرج إلى حيز الوجود، وهي تدل على وجود المعنى في التكوين الحكائي وفي توجه الحكاية بالتالي.

وتؤدي هذه الطريقة دورها في حكاية قمر وبدور بأسلوب خاص. فعندما يتحقق علم كل من الفتى والفتاة بوجود الآخر تعاد الفتاة إلى الصين قبل انقضاء الليلة، ولا تبقى لكل منهما إلا عظام الآخر دلالة على أن الأمر هو أكثر من حلم، وبهذا تنعدم أمامهما كل وسيلة للتعرف والالتقاء. ولابد في هذه الحالة من ثالث آخر لتوجيه الأحداث، لأن الحكاية يجب أن تضيئ في خط سير بقود (أ) إلى (ب) لكي يمود بهما معا إلى نقطة البداية. وتحلل هذا السيل إلى أحداث غير متساوية الأهمية سنقوم بتحليلها.

تستخدم الحكاية شخصية مرزوان ليقوم بدور المبلغ ولكي يتسبب في رحيل قمر (أ) إلى بدور (ب). ويلاحظ أن مرزوان يتمتع بكل متطلبات هذه المهمة<sup>(١٧)</sup>:

- هو أخو الأميرة في الرضاع وعطفه عليها أقوى من عطف الأخ (ص ٥٣٧) ولديه إذن مبرر لرؤية تلك التي يقيد والدما حريتها ويمنعها من الاتصال بأي شخص.

- هو رجالة كبير كان قد عاد للقو بعد غياب ثلاث سنوات ويعتمد للسفر من جديد، واتخاذ قرارا بالبحث عن قمر لا يشير الدهشة.

ذات طابع مختلف تحول دون تحقيق المشروع، فحليمة معروجة وكذلك الأميرة لوزة، أما الأميرة جوهرة فهي كائن بحري وأبوها وحش كاسر، وتفرض مهراً على عطاياها لإيجاد حل للغز، وتفرض الموت على من يفشل في ذلك.

- بمجرد ما يحاط الفتى علما بوجود الفتاة يحس نحوها بحب عنيف ويهجر كل شيء من أجل الوصول إلى الكائن البعيد الذي يتوقف عليه مصيره.

- المبلغ (وكذلك الفاعل الذي يحقق الوصل في الحالات التي يتدخل فيها البجان) يكتفى بمجرد ما يتم التبليغ.

إن السمة الأساسية للطريقة الثالوثية في توليد الحكاية هي ضرورة العمل على تغطية أقصى حد من التباين بين الفاعلين، وهو تباين يدخل جسدتها ومعنوياتها في نطاق المطلق. فيبدو أن من المستحيل تماما أن يتمكن الشخصان من الالتقاء دون تدخل خارجي يحيط بهما علماً بوجودهما المتبادل. ويدخل في نطاق المطلق أيضاً رد الفعل الذي يبدو منهما كاتر للتبليغ. فإن (أ) يتيم حبا على الفور من قبل أن يشاهد موضع حبه. والحقيقة أنه لا يحب ولكن يصبح هو نفسه الحب، كقالب فارغ يمتلئ فجأة بمادة وحيدة لا تحركها إلا فكرة واحدة. إن أبطال هذه الحكاية - كما سبق أن لاحظنا بالنسبة لبدور - ليسوا أكثر من دعامة للمعنى المطلوب، وهذا المعنى المقبول هو الذي يرسم خط سير كل منهم.

من الممكن إذن تقديم الطريقة الثالوثية على الوجه الآتي:



حيث إن المعلومة المأخوذة عن (ب) تشتغل من خلال المبلغ إلى (أ) الذي يعمل على اللحاق به. ويمكن تقديمها أيضا على الوجه الآتي:

- عندما قصت بدور عليه حكايتها الغريبة كان هو الوحيد الذى صدقها على الفور قائلا لها: «كل ما حدث لك صحيح وإن كانت قصة هذا الفتى تعتبر لغزاً لا أحد له حلاً» (٥٣٩).

وبالإضافة إلى صلاحية مرزوان لهذه المهمة، فإنه سيستفيد من تسلسل ظروف أزمريتها صدف يمكن القول إنها رسمت بدقة بالغة:

- بعد شهر من السفر وصل إلى مدينة علم فيها أن الأمير ابن الملك شهرمان قد أصيب بالوسواس والجنون، ومن الطبيعى أن يتحدث الناس فى شؤون الأمراء، خاصة إذا تعلق الأمر بمرض غريب.

- لا يتساءل مرزوان عن أى شيء ولكنه يمشى إلى جزر الخالدات التى تبعد شهراً عن طريق البحر وسعة أشهر عن طريق البر. يبحر على سفينة تفرق أمام عاصمة شهرمان تماماً. لماذا غرقت السفينة؟ قد يكون فى هذا أثر لحكاية سابقة؟ مهما يكن، فإن الحكاية لا تهتم إلا بالفاعل ولا تتشغل بالسفينة وركابها.

- مرزوان يجيد السباحة ويمكن من الوصول إلى أسفل نوافذ القصر الذى يقيم فيه قمر، ويصل تماماً فى الوقت الذى كان الملك مجتمعاً فيه بجميع رجال القصر. ويقرر النص أن هذا هو «الأمر المقدرة» وهو ما يناسب الحال تماماً.

- يوجد الوزير عند النافذة يرى العريق فاقداً الوعى فينقله بجذبه من شعره، ويحكى الوزير قصة قمر الذى يكاد أن يفقد الحياة من الهزال «أمامه لهيب ولياليه عذاب» (أسفل ص ٥٤٠) وذلك منذ الليلة المشهودة... إن مرزوان يجد الطرف الآخر من «الحلم» وأصبح اللغز محلولا.

إننا نرى كيف تتخذ الحكاية ترتيبات سريعة ومختصرة وفعالة. ويمكننا أن نلاحظ شيئاً آخر فيما يتعلق بترتيب سفر المبلغ بوجود (ب) للبحث عن (أ). لقد

سبق ورأينا أن حكاية نور وشمس تستخدم لانبثاق المعنى أحياناً قد تتعارض مع المسلمات الثقافية (١٣) وفى الحكاية محل البحث نجد شيئاً من هذا القبيل عندما يرفض الفتى والفتاة الخضوع لإرادة والديهما. ولكن إذا اقتضى المعنى تحدى الثقافة فى هذه الخصوصية، فإن الحكاية فى خط سيرها عبر الأحداث تحرقها. لذلك، فإن الفتى هو الذى يجب أن ينتقل للحاق بالفتاة. وتشهد بهذا كل الحكايات التى تعمل فيها الطريقة الشالوية. فإن الفتى دائماً هو الذى يتلقى المعلومة ثم يرحل. إن بدور تتمكن من أداء دور إيجابى طوال الجزء الثانى من الحكاية لأنها تتقمص شخصية قمر وتتصرف باسمه. وهذا الإبدال فى الواقع مثير، وسنعاود الكلام عنه فيما بعد.

إننا سننهي هذا التحليل بتناول تنظيم دور الصدفة فى سير الحكاية. وقد رأينا مدى وضوح دور الصدفة فى الحلقة المتعلقة بمرزوان. لم تكن هذه الحالة معزولة فى الواقع. فالحكاية تطبق قاعدة حقيقية فى تسلسل الأحداث تحكم خط سيرها. وإعمال هذه القاعدة يكون فى غاية الوضوح عندما تعنى الحكاية بإيجاد فاعل احتياطى لمجرد أن يأخذ على عاتقه تنفيذ أمر ما. لقد بحثنا العديد من هذه الحالات فى «حكاية نور وشمس»، وكفى أن نشير هنا إلى مثالين:

- عندما يتمتّب قمر الطائر يصل إلى مدينة تسكنها جماعات كافرة معادية للمسلمين ولكن يستقبله بستانى عجوز يقيم عنده لمدة عام، ويكشف فى بستانه كنزاً يملأ به أواني يرسلها بالسفينة، ويتوصل بهذه الوسيلة - كما نعلم - إلى العثور على بدور ثانية. وفى هذه الأثناء يموت بستانى العجوز كما هو شأن كل فاعل احتياطى يأخذ على عاتقه أمراً محدداً بمجرد إنهاء مهمته. وكذلك نلاحظ أن مرزوان يختفى ببساطة ولا يأتى له ذكر أبداً من جديد.

- عندما يصل أمجد إلى مدينة الجوس يستقبله فيها على الفور خياط مسلم فى حين يقع أخوه أسيرا بين

الفنى والفتاة الدليل على وجود الصنو المطابق خلافاً لكل احتمال يمكن تصوّره استناداً إلى منطق. إن الجان بإعضائها الواقع تكون قد وضعت نفسها فى عذمة المعنى المحرّك الذى يقوم عليه المشروع .

والجان تختفى بمجرد إتمام مهمتها، أى بمجرد وضع المعلومة فى عذمة الحكاية، وبالقالى فهى لا تتدخل بعد هذا التنظيم الحداثى الموضوع للحكاية. وإذا كان تدخلها قد اتخذ شكلاً خاصاً بدا فى المباشرة الشعرية حول جمال كل من الفتى والفتاة، فما ذلك إلا مجرد منعطف ثقافى مخصص لمحنة المستمع العربى دون أن يكون لها أى تأثير على ما تلاها من أحداث .

لقد سعت الجان إلى تحقيق اللقاء بين الفتى والفتاة ولكنها لم تأخذ على عاتقها القيام بأية مساهمة فى الأحداث المتلاحقة التى أدت إلى تحقيق اللقاء. إنها تعود بالفتاة إلى الصين، تماماً كما تأخذ بدر فى حكاية أخرى من القاهرة لتتركه فى دمشق . ومن شأن هذا أن يعطى النتائج التى استخلصناها قوة أكبر : إن توجيه المعنى فى الطريق المرسوم ثم ترتيب العملية التى تؤدى إلى تحقيق المعنى يتملّق كل منهما بوظيفة مستقلة عن الأخرى. فالخارق لا يتدخل إلا باختصار دون أن يحلّ نفسه محل الحقيقى، ولكن هذا الانشقاق السريع يكون له أثر فى كل ما يجرى بعد ذلك، ولا يمكن لأية إرادة واعية أن تنظم شؤونها بخارج النطاق الذى يفرضه الخارق. يعود كل من قمر وبدور إلى وضعهما السابق، ولا يوجد غيرهما شاهد على الأجر الغامض، ولكنهما يفضلان الموت والقيّد فى السلاسل على أن يمتريهما أى شك. وعندما يلتقيان لا يعبّران، عن أية دهشة بخصوص الليلة التى وجدا فيها سوياً بعد أن توجه كل منهما إلى فراشه منفرداً فى مملكته. فمصيبرهما واضح وجلى إلى الدرجة التى لا تسمح بالسؤال، والأمنية ليست فى حاجة إلى عرض دوافعها أو تبرير وسائلها ولا ذاكرة لها وكل قصتها تتلخص فى ذاتها.

أهدى عبدة النار. يخفى الخياط بمجرد تنفيذ المهمة التى تقع على عاتقه ويحل محله كبير فرسان الملك. يصبح الفتى بعد مغامرة عاطفية غير متوقعة الوزير الأكبر لملك الجيوس. فى المقابل يتعرض أسعد لحنة طويلة حتى يتم تخليصه. وهنا أيضاً نجد أن الحكاية تجمّد فرحاً من فروع السباق وتطلق فرحاً آخر بمضى فى طريق طويل قبل أن تدبّر عملية الوصل. والحكاية بالنسبة لهذين الشاهين هى سلسلة من المصادفات التى تم تدبيرها بإحكام .

### الفاعلون للخوارق : الجان والأحلام

لقد تناولنا الخوارق فى «حكاية نور وشمس» بمناسبة دراسة كيفية تنفيذ المهام التى يكون على الفاعلين الرئيسيين تحقيقها، وقلنا إنها «استعانة الحكاية بوسائل عليا عندما تستنفد الوسائل ذات الطابع العادى»، وأضافنا إلى ذلك أن الخوارق تطير لنجدة الرغبة (١٤). وحكاية قمر من شأنها أن تثبت صحة النتائج الأولى التى استخلصناها، وهذه الحكاية تتيح لنا أن نحدد بدقة ما نعنيه بمباراة الفاعل المطلق. فالجان تتدخل منذ أول الحكاية بكيفية مذهلة، ولكن طبيعة هذه التدخل لا تختلف. وكذلك تجمّد الحكاية بالإضافة إلى الجان فاعلين من النوع نفسه فى صورة طائر أو حلم .

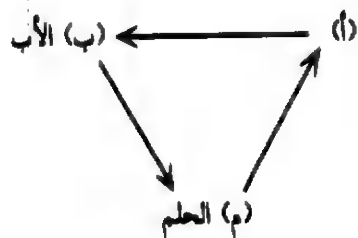
إننا نسمى الجان بالفاعل المطلق لأنها تمثل أقصى درجات القدرة على التدخل التى بعدها التصور المولّد. فهى التى تولّت المهمة المستحيلة الخاصة بالجمع بين قمر وبدور خلال الليل. وهى التى تعرفت الطبيعة المذهلة للفتى والفتاة برغم آلاف الكيلو مترات التى تفصل بينهما وهدم معرفة أحدهما بالآخر. تتخطى قدرتها الزمان والمكان وتمتّع بوهمى كونى حقيقى يمكنها من اكتشاف هوية الفتى والفتاة والتدبّر بشأنها، بحيث تتحول إلى أداة للجمع بينهما. لقد تولّت الجان ضمان سير المعنى المطلوب فى طريقه عندما تركت لدى كل من

تلقياً للحكاية إلى وسيلة عليها لأنها تسمى لأن تتحقق. وعندما تعرضت الحكاية لمعنى جديد لجأت إلى فاعل مطلق آخر كان فعله أيضاً حاسماً. وبدوننا وجود مشروعين متجابهين كل منهما في خدمة لإرادة مختلفة تحاول فرض التدبير الذي تسمى إلى تحقيقه.

فالحلم يتدخل فجأة وبصفة فورية تماماً كما تتدخل الجان، وذلك لإعطاء معلومة تحوى المعنى وتعيد توجيه الحكاية في الوقت نفسه، وهذه الوظيفة المزدوجة تجعل من الحلم نقطة الاتصال بين المعنى والأحداث. ويمكننا أن نقدم العديد من الأمثلة على هذا التدخل، وذلك في الحكايات التي سبق أن أوردنا يمانها بمناسبة الطريقة الثالثة.

فالأُميرة «لوزة» تتعرف وجود الأمير «باسمين» عندما حلمت به. والحلم هو الذي يفتح الأُميرة «دنيا» بغدر الرجال ويدفعها إلى رفض كل عروض الزواج. يبدو وظيفة الحلم هنا في أنه يحيط علماً ويسد الطريق أمام أى تطور يمكن أن يحول دون التقاء الشخصين اللذين يقضى مصيرهما بالوصل بينهما.

وفي القصة محل البحث يستمع قمر في الحلم - بعد أن يتزوج بدور - إلى أبيه وهو بوجه له لوماً مؤثراً، فيقرر عندئذ مغادرة الصين والرجوع إلى جزر الخالدات. وفي طريق عودته يتعرض لاعتداء يؤثر في مصيره الذي كان قد تحدد بزواجه من بدور ويهدده. ويشير هذا الأمر صريحة في التفسير. فلحساب أى مشروع يقوم الحلم بدوره، بوصفه فاعلاً مطلقاً؟ لقد تحقق هنا ثالث جديد:



ويمكن التساؤل عن الإرادة التي يعبر عنها هذا الثالث. هل تعود الحكاية إلى نقطة البداية بمجرد أن تحقق الوصل المرسوم؟ أو أن العودة في اتجاه الأب تشير على العكس إلى وجود تضاد عميق سيجد الفرصة للظهور؟ الحقيقة أنه قد ظهر فاعل مطلق آخر كى يحول دون الرجوع.

يقرر قمر العودة إلى والده بصحبة زوجته، وبعد شهر من السفر تخط القافلة رحالها في أحد المروج. يلحق الأمير بزوجته في جناحها وهي مستغرقة في النوم، وفي هذا المكان يجري كل شيء. تأتي نسمة تحرك جانبها من القميص الحرير الذي تلبسه المرأة وتظهر جسداً أشد بياضاً من الثلج. وهذا الإخراج له دور وظيفي تماماً<sup>(١٥)</sup>. إنه يلتفت نظر قمر ويثبت على جمال زوجته، فيعمد مدفوعاً برغبته إلى فك الشريط الذي يحكم آخر رداء ترتديه، وعندئذ يكشف في ثنية من الشريط عن عاتما ذا فص أحمر كالدم عليه سطران من كتابة غير مقروءة. يتجه إلى الخارج ليحاول فك رموز الكتابة على ضوء القمر وعندئذ ينقض عليه طائر يسرق الخاتم ويظهر.

إن دقة التسلسل واضحة، لكن علينا أن نلاحظ بصفة خاصة سلوك الطائر. فالتص يقرر صراحة أن الطائر ينظم سرعته مع سرعة قمر وينتظره عندما يحس بالتعب، ولا يختفى إلا عندما يصل الرجل بعد عشرة أيام من السير المتواصل إلى مدينة مجهولة يحكمها الكفار وتقع على بعد سنة سفر من البلاد الإسلامية.

من الممكن أن نرى في هذه الحلقة، من حيث الترتيب الحدتي، أسلوباً كلاسيكياً لإعادة توجيه الحكاية، فيشير انفصالاً جديداً كى تعاود الحكاية السير في الطريق الذي أدى إلى الوصال الأول، مما يتيح الفرصة لإضافة العديد من المناورات التي توفر للحكاية اتساعاً أكبر، أى مجرد أسلوب للتكرار. فمن السائد أن تتصور سلسلة من

إذ إن تصرفه جاء خلال رحلة قمر إلى جزر الخالدات، إن الطائر حسب الظاهر يتصدى في الوقت نفسه لمشروع وصال الشخصين المتماثلين ولنية العودة التي أثارها ما نسميه بلوعة الأب. إلا أن تدخل الطائر بين المنصفين يعبر من قبل التطوير الذي يوقف التهديد ويقضى على عنصر القلق ويميد الاتصال بين الفاعلين. إجمالاً، فإن كل هذه الحلقة يمكن ألا تكون مجرد إثارة للانفعال والعجب. وقد كان هذا هو رد فعل البستاني المعجوز عند استماعه لرواية قمر عن المشهد الغريب الذي رآه للقر. لقد استخدم النص فعل تعجب وهو يعبر عن الغرابة والدهشة. ولا شك أن من بين وظائف الحكاية إثارة هذا التعجب الذي يعبر عن موقف يتضمن حالة ذهنية. والدهشة المتعجبة كافية لذاتها، وهي تعكس ظاهرة لا تفسير لها ولا يسمى أحد لتوضيح معناها. ويكون التدخل الخارق في هذه الحالة موجهاً لافتتاح هذا المعنى ولإنهائه ثم لا يتبقى منه إلا أثره كطرفة، ويكون الخارق قد استخدم بوصفه أداة استخداماً كاملاً. فالجان والطير وخبرة كانت أو شريرة، والأحلام ذات الفأل الحسن أو السيء تعمل لصالح الشخصيات أو ضدها دون أن يكون تدخلها محل تساؤل. وهي على الأكثر لا تؤخذ إلا بما هي دلالة على قدرة المصير سواء كان سعيداً أو نعيماً<sup>(١٦)</sup>.

ولكننا سبق أن قلنا إن الطائر عندما يبقى «قمر» في المدينة المجهولة فهو لا يتصدى لمشروع الحكاية الأصلية إلا من حيث الظاهر، وإن دوره في هذا الخصوص كان سلبياً. فإن بدور تظل على مسرح الأحداث مواصلة طريقها<sup>(١٧)</sup>، وتصل متكررة في زى قمر إلى جزيرة الأبنوس حيث «تتزوج» حياة النفوس وتتولى ملك مملكة أرمونوس. فالطائر عندما يفصل بين الزوجين ويجمد حركة أحدهما، يبقى الآخر حراً في تحركاته، هذه نقطة مهمة إذا نظرنا إلى شخصية بدور ووظيفتها، وهي مسألة حاسمة إذ تسببت في إدخال حياة

الالتقاءات من خلال أعمال أسلوب الانفصال ثم الالتقاء دون نهاية.

ومع هذا، فإن واقع الحال في الحكاية يثبت أن الأمر لا يتعلق بألية خاصة بترتيب أحداثها، ولكنه يتعلق بإدخال عنصر المحرك المزدوج الذي سبقت لنا الإشارة إليه، والذي يدل على وجود تنازع في المعنى.

نلاحظ أولاً أن تدخل الطائر لا يقتصر على مجرد سرقة الخاتم وتوجيه قمر حتى يصل إلى تلك المدينة المجهولة التي أبعد إليها لمدة عام. فإن قمر يشاهد مشهداً عجباً في الروضة التي يستقبله ويعنى به فيها البستاني المعجوز. طائران يتصارعان حتى يقتصر أحدهما على الآخر ويقتله ويلقى به تحت أقدام الرجل. ثم يأتي طائران كبيران آخران يقف أحدهما عند رأس الطائر القتيل والأخر عند ذيله، ويكيان بأسى (ويكى قمر أيضاً إذ يذكر بدور) ويحفران حفرة يدفنان فيها الضحية، ويظهران ثم يعودان ومعهما الطائر القتيل ويحرقانه لربما ويثران بقاياها على «القبر». عندئذ يكتشف قمر وجود الخاتم الطلسمي في حوصلة الطائر القتيل الذي لم يكن سوى سارق الخاتم. وبفضل هذا الخاتم - كما سنعرف فيما بعد - سيتمكن بدور من العثور على زوجها.

إن هذا الإخراج المخصص لعقاب الجاني في كل مراحل من بكاء ودفن ومطاردة وتنفيذ المؤثر حقاً. وما بلغت النظر أيضاً إضفاء الصفات الإنسانية على هذه التصرفات. ولكن قبل أن نتساءل عن المضمون الرمزي لهذه الحلقة لابد من تأكيد طابعها الوظيفي. فسرقه الخاتم تحقق أقصى ابتعاد للطريق الذي يصل بهدور إلى جزيرة الأبنوس عن الطريق الذي يؤدي بقمر إلى مدينة الكفار. والطائر الأول إذن يمثل خطراً ضد مشروع الحكاية الأصلية الذي يرمى إلى التقاء الفتى والفتاة.

ولكن يتعين علينا أن نلاحظ أن الطائر - من خلال الحركة نفسها - يمنع أيضاً عودة قمر إلى أبيه؛

- من الثابت أن أسطورة الخنثى تجدد منتهاها في أسطورة العنقاء أو طائر الفينيق. *oiseaux phénix*، وقد يكون المفيد أن نعلم ما إذا كان في إعدام الطائر المنتصب أثر للمحرقة التي يلقى فيها ويولد في الوقت نفسه من جديد الطائر السحري الذي يولد نفسه بما هو رغبة دائمة الانتقام.

عندما يوضح أن المعاني المتعارضة تتجابه في الحكاية يصبح من الضروري أن نتناول بالبحث جدلية المعنى الذي يحكم كل النص.

### جدلية المعنى

بطريقة غارقة يجتمع الفتى بالفتاة وينفصلان مرة أخرى، وبعد ذلك لا تشير الحكاية إلى بدور أية إشارة حتى نهايتها. وفي مشهد التلاقي النهائي لا نعلم شيئاً عن مصير كل من بدور وحياة النفوس. وهو مخرج عجيب لبطلنة قادت غط سهر المشروع الرئيسي من أوله حتى نهايته. وهو المشروع الذي يرمى إلى الجمع بين شخصين متماثلين بنجاح آخر في تحقيق المرام بعد أن كان الحلم قد تزود بأقصى الدرجات الدرامية للشوق.

قد يرى البعض في هذه الحكاية تجميعاً تخكمياً لحكائين مختلفتين، وأن هذا مجرد أمر واقع قد استقر عليه النص العربي. ونحن نرى أن هذا الترتيب لم يكن عفواً ولا بريئاً، وأنا نواجه حالة تنازع للمعاني. وسنحاول أن نوضح أن النص لم يجر تجميعه بمعرفة ناسخ مهمل، ولكنه جاء استجابة للمعنى الذي تأسس عليه. وفي النهاية نحدد الاستراتيجية التي يسيطر بها هذا المعنى على النص.

في اللحظة التي يجابه فيها الأمير أمجد تنفيذ حكم والده عليه بالموت، يلقى بيتين من الشعر لهما مغزى، يقول فيهما إن النساء شياطين خلقن للناس وإنهن مصدر كل شر يقع عليهن في حياتهم وفي إيمانهم. وكذلك عندما حاولت زوجها الأب غواية

النفوس في الحكاية بوصفها قرينة لبدور، وهي أيضاً مسألة جوهرية لأن ارتباط المرأتين بقمر يؤدي إلى مولد أمجد وأسعد.

إن هذا كله يدفعنا إلى تغيير تقديرنا لتدخل الطائر المنتصب. يؤدي التدخل إلى تركيز الحكاية على بدور أي على العنصر النسائي بكامله وهو عنصر محكوم بسطوته العاطفية، وبهذا تبعد الحكاية عن النسق العادي الذي يستند إلى خطاب إيديولوجي يجعل السيادة للرجل، وتستسلم الحكاية للأهواء أي للفوضى. ثم يمكن قمر بفضل الطائرين المنصفين من العثور على الخاتم ومن إعدام بدور بوجوده، وبهذا يحول الطائران دون ضياع قمر ويعودان به إلى الحكاية، وينتظره كل من أمجد وأسعد كي يحقق مولدهما. لا يقتصر دور الطائرين إذن على تصحيح السياق الذي طوره الطائر المنتصب، بل يحاقب هذا الطائر بعد فوات الأوان لأنه يكون قد تسبب في إثارة فوران جديد للوجد. ليس في هذا مجرد تكوين لمنحنى إضافي في الحكاية، ولكنه إحداد للمجابهة النهائية بين المشاريع، وهو ما سنحاول إيضاحه.

يبقى بعد هذا مسألة المضمون الميثولوجي لهذه الحلقة، ونكتفي في هذا الشأن بالإشارة إلى بعض النقاط ونتركها لعناية علماء الأسطورة. وفي حدود الوضع الحالي لإمكاناتنا لا نستطيع إلا أن نلاحظ التحولات التي طرأت على تكوينات رمزية أصلية، وتجدد في نصنا بعض السمات المتأخرة بها. ونشير في هذا الشأن إلى اقتراحين:

- من الممكن أن نجد هنا أسطورة الطائر الماصفة *Zu* الذي يختلس ألواح القدر ويشهر الاضطراب في مجمع الآلهة (راجع - *Encyclopaedia Universalis* - 11/711، "Astronomie"، وللهذه الأسطورة وجود في مذهب بابل الذي يرى أن القدر محترق للمهام ومجموعة من التورات الداخلية الكفيلة بملء الأولى دون انقطاع).

رجال المملكة بأمر بحبسهم في البرج، ولكنه يعانى من صعوبة النوم ويحلم ويذكر مسؤولا عن كل ما أصابه.

وتقدم الحكاية على لسانه قصائد حب مشحونة بالمعاطفة وخاصة عندما يتعرف الترتيب الذى وضعه مرزوان لإيهامه بموت ابنه (٥٦٠/١) - ٥٦١ قصيدة ثلاثية وأخرى رباعية، ويفرض على جميع سكان جزر الخالدات ارتداء الملابس السوداء، وعندما يصل جيشه إلى مدينة الجوس نجد أن قواته لا تزال ترتدى ملابس الحداد. ويبنى بيتا للأحزان يقضى فيه خمسة أيام من كل أسبوع ويمتنع عن حضور اجتماعات مجلسه إلا يومى الإثنين والخميس. وفي النهاية نذكر بأنه يقضى ثلاث سنوات على رأس سرير ابنه وهو يلى من الحب.

قد يقول البعض إن كل هذا ليس إلا تمهيدا من حزن الأب على ورثته وهو أمر طبيعى. وحتى لو سلمنا بهذا، فإننا نجد واقعة لا تفسر لها فى حدود المنطق المذكور. فلماذا يقرر مرزوان أن الملك سيرفض السماح لابنه بالسفر؟ ولماذا يوصى قمر بادهاء الخروج فى رحلة صيد ثم يوهم الأب بوفاة ابنه حتى يمنعه من تعقبه؟ لو أن مشروع الحكاية هو مجرد جمع شمل الفتى والفتاة لما احتاج الأمر من الناحية الحديثة هذا السيناريو. فالأمر يتعلق بابنة ملك الصين، وأمر أمنية لشهرمان هى تحقيق مثل هذه الزيجة لابنه. والأولى أن يذهب بنفسه ليطلب يد ابنة الملك رسميا، أو أن يحرص على سفر قمر محاطا بموكب يليق به باعتباره ابن ملك. ويلجأ كثير من الحكايات التى تتبع الطريقة الثالوثية إلى مثل هذا النوع من الحلول.

لا يمكننا أن نأخذ صورة الموت على أنها سباق صرف تلجأ إليه الحكاية لأن هذه الصورة تتخطى حدود متطلبات الحدث (١٨). بل يبدو أن هذا القتل المتعمل - الذى يمكن أن ينظر إليه على أنه قتل حقيقى للأب - يستجيب لحاجة عميقة وهى إثارة انشقاق، أى بمعنى آخر تضاد. لم يعد الأب مجرد فاعل لا لزوم له يمكن

الأميرين صاحبا؛ وليعلن الله النساء والخائانات فاقدات العقل والدين. وأضافا: وكل واحدة منكما أشد شوما من الأخرى. وفى هذا القول تعبير دقيق عن رأى أبيهما قمر عندما كان يرفض بعناد فكرة الزواج مشيرا إلى أن قراءاته قد أقتنعت بحقيقة مكر النساء وكيدهن، وكان يتلو أبيات الشعر التى تصف طبيعتهن الفاسدة.

ومن المهم التذكير بأن النص يؤكد هذا الموقف منذ بدايته، وذلك بعد عشرين سطرا بالدقة من بداية الحكاية. ونذكر أيضا بأن خيانة النساء هى أساس مولد (الليالى): فزوجات شهرمار وشهرمان - دون أن يذكر لهن اسم - مصدر اللعنة التى تلقى بظلمها على علاقة الرجل بالمرأة. وقد أصابت هذه اللعنة قمر بقسوة لا مثيل لها؛ فقد أحبت زوجها ابنه اللذين أحبهما منهما. ويمكن القول بأنها خيانة مزدوجة تصيبه فى أحسن فاته، وعند نهاية الحكاية سيقى وحيدا مع والده.

فى جميع الحالات التى تعمل فيها الطريقة الثالوثية، تكون القطيعة بين الأب وابنه عنيفة ويكون وقمها على الأب قاسيا. وفى حكايتنا بصفة خاصة، نجد أن ارتباط الأب بابنه يوصف بانفعال عفيف مع تركيز مبالغ فيه مما لا بد أن تكون له دلالة.

لا شك أن الملك غيور ملك الصين يحب ابنته أيضا ويبنى لها سبعة قصور دليلا على حبه. وإذا كان يعبر بشدة عن استيائه منها أمام رفضها الزواج، فإنه يئس بكاء حارا وهى ترحل بصحبة قمر معبرا عن حزنه بهيتين جميلين من الشعر حول الانفصال (٥٥٠/١). وفى نهاية الحكاية سيرحل بنفسه على رأس جيوشه كى يبحث عن بدور ويعدو بها.

ولكن كل هذا لا يمكن أن يقارن بالوجد العفيف الذى يملأ قلب شهرمان نحو ابنه الوحيد، كما لا يقارن بعدد الإشارات الواردة فى النص التى تشير إلى هذا الوجد. فهو يعبر فى كل مناسبة عن حبه لابنه ولا يستطيع النوم إلا بجواره. وعندما يهينه ابنه أمام كبار

ولكن الذى يحدث أن قوى المعارضة لا تخضع لهذا الحب، على العكس هي تنظم نفسها لدحضه وإثبات طابعه المشروط، وسيتقدمون بكل ثقلهم إلى قمر الذى سيبدو عندئذ كرهان يتنازعه كل من القانون والرغبة. ومن المهم أن نحلل كيف سيوضع قمر بعد الالتقاء الثانى موضعاً يجعله يرفض هواه الذاتى.

### السيطرة على النص

نقد كان فى إمكاننا، على ضوء بحثنا لوضع الحدث فى حكاية نور وشمس، أن نقرر أن «الحدث ليس مجرد علامة فى سياق ولكنه دلالة على الحركة أكثر» وأنه «لا يجوز أن يكون الحدث سهيلاً إلى تجزئة وتقطيع الحكاية بل يتعين أن يساعد على إدراك استراتيجية ما، إذ إنه لا يكتسب أهميته بالكامل إلا من خلال تسلسل مترابط» (٢٠).

إن تحليل الأحداث (ونذكر هذه الكلمة فى صيغة الجمع قصداً) التى تفتح الطريق إلى الجزء الأخير من الحكاية يسمح لنا بأن نحدد المسائل أكثر.

وأول ما نلاحظه فى هذا الشأن أن الحكاية تقدم شخصين جديدين، ونجد أن العناصر المتعلقة بهما يرتبط بعضها بالمعنى، ويرتبط بعضها الآخر بالسرد الحكائى. وبعبارة أخرى، يرتبط بعضها بالهدف المقصود من الرواية ويرتبط بعضها الآخر بمصير الرواية. تتشاب زوجى قمر رغبة عنيفة نحو الأمهين مع أن كلا منهما تعتبر زوج أب لأحدهما، وعندما يحبط مرامهما تشكون أمجد وأسعد لقمر وتتهمانهما بمحاولة الاعتداء عليهما، فيحكم قمر على ابنه بالموت.

إن رد فعل قمر مع كل ما يحيط به مثير للدهشة حقاً. فمن غير أن يستمع لولديه بأمر بقيدتهما فى السلاسل ووضعهما فى صندوق وإهدامهما. وكان يمكن أن تتضح الحقيقة بسهولة بإجراء مواجهة وإبراز الخطابين اللذين حررتهما كل من بدور وحياة بخت

إهماله. وكان يمكن للأب أن يصبح مزعجاً لو أن الحب الذى يعبر عنه يمثل تشويشاً على المشروع الذى تناضل الحكاية دون انقطاع لتحقيقه. إن هدف الأب يدخل فى النطاق الأخلاقى والاجتماعى والسياسى، فى حين أن رغبة الابن تخرج عن هذا النطاق. فالابن يسعى إلى فرض رغبته ويختار مسالكه ويريد أن يكون وحده المسؤول عن نفسه. ومن المدهش أن نلاحظ أن مرزوان لا يحيط الأب علماً بهوية الفتاة. وسنشير فيما بعد إلى موقف مشابه بمناسبة التعارض الذى يضع بدور وحياة من ناحية فى مواجهة أمجد وأسعد من ناحية أخرى. فالحكاية تفرض أى حل يمكن أن يخفف من التعارض الذى نطلق عليه منذ الآن التعارض بين القانون والرغبة. إن التقاء قمر وبدور يعبر عن انتصار الرغبة ولا يتعين أن يحقق هذا الانتصار الصلح بين الرغبة والقانون. وعلاقة التضاد القائمة بين المعنيين المحركين للذين ولدا النص لا يمكن أن تقهر أو أن يقلل من شأنها. لقد استبعد شهرمان من مشروع لقاء الفتى بالفتاة لأنه ليس فاعلاً فى هذه العلاقة، ولأن مهمته المرسومة تقضى بأن يبقى فى حدود موقف مقابل ومعارض. إن الوجد الذى يعبر عنه - سواء بشكل مباشر أو من خلال الحلم - له شأن خطير، وهو يرمى بكل ثقله إلى إجراء تغيير فى المشروع.

وعلىنا أن نبحث عن السبب العميق لهذا التضاد فى موقف قمر. فلا يوجد فى الحقيقة تعارض بين رفضه كل زواج وهواه المفاجئ لبدور، لأنهما يعنيان معاً رفض الخضوع لأوامر القانون. بمجرد ما يرى أحدهما والآخر يتحابان، بل الأصح أن نقول يحبان، إذ إن الحكاية لا تقدم فردين متحابين فى ظل مغامرة خاصة ولكنها تقدم فاعلين للحب معبرين عن قدر عام، فالحب لا يتحقق هنا فى ظل قدر فردى ولكنه يفرض نفسه على أنه معنى ويظهر بما هو شكل أساسى للوجود، والحكاية هنا ليست مجرد فرصة لتقرير ذلك ولكنها تنشأ من هذا القول (١٩)



يلحق بحتمية المعنى، وعندئذ يمكن لكل شيء أن يندرج في النظام، ولكن بعد أن تتاح الفرصة للمعنى كي يتجلى.

إن المعنى المحرك والحدث المؤشر بالحركة يدلان على أن المبادرة قد ظهرت محلها. فهدور - فاعلة الحب (ومعها صورتها حياة) - تواصل بالضرورة اقتفاء ذاتها وتخب ابن قمر نفسه، وهو مشروع جنوني لا يمكن أن يجد لنفسه تبريراً إلا من خلال رغبة، بل في رغبة لها في الحقيقة طابع مطلق. إن هدور لا تخب رجلاً آخر ولا تخضع مجرد نزوة، ولكنها تبقى على نفسها في ظل لزادة محتومة وتحقق طبعاً ذاتها.

ومن هنا أمكن للفخ أن يلعب دوره في الحكاية، ومن هنا نفهم أيضاً المعنى الذي دفع الراوي العربي إلى ضم الجزء الثالث من الحكاية إلى الجزئين السابقين. لو أن الأمر قد تعلق بزواج أب أيا كانت لعبر ذلك عن نزق فردى وعن مجنون قد يكون له مغزى، ولكن دون أن يصبح الأمر نموذجياً بما فيه الكفاية. وقد حدث هذا بالفعل في حكاية قمر وحليمة؛ عندما هوقبت الزوج الخائنة المقاب الذي تستحقه. إلا أن هدور تمثل شيئاً أكثر من هذا؛ إنها رغبة لا تقهر تهدد نظاماً ثقافياً.

والفخ الذي رسمته الحكاية هو أنها سمحت للرغبة بأن تذهب إلى نهاية مداها، وأن تفسح عن نفسها في أقصى نتائجها، حتى يمكن أن يظهر عندئذ فسادها غير المحتمل. هذه هي استراتيجية النظام الأخلاقي الذي يستحوذ الآن على الحكاية كي يصل بها إلى نهايتها. علينا أن نحلل هذا السلوك قبل أن نطرح المشكلة التي تبدو لنا مرة أخرى أساسية وهي مشكلة غائية النص الحكائي.

لقد سبق أن درسنا تفصيلاً في «حكاية نور وشمس» العملية التي تسمح للمشروع بأن يصل إلى النهاية المعلن عنها منذ بداية الحكاية. لقد حرص التصور المولد بحزم على إزاحة كل عناصر التشوش التي تهدد النهاية السعيدة لمغامرة فريدة<sup>(٢١)</sup>.

يدها، والنص نفسه يقرر في تطوره بأن هذا كان من السهل حدوثه. فقبل التنفيذ على أمجد وأسد يطلبان من الجلال أن ينقل إلى قمر رسالتيهما الأخيرة التي يأخذان عليه فيها أنه قام بإعدامهما وهو يجهل ما إذا كانا برهين أو مدانين ودون أن يتمحصر الأمر «العودة ص ٥٧٧». هذا هو رد فعلهما الوحيد، وإنهما يقبلان القيد في السلاسل والإلقاء بهما في صندوق وبمضيان إلى الموت دون احتجاج مع أنهما كانا قد قتلا الخادم الذي نقل إليهما طلب زوجي أبيهما. وغاية ما اهتم به كل منهما أن يعدم أولاً حتى لا يشهد موت أخيه. وتنتاب الضحيتين والجلاد مشاعر متشابهة حتى إن الضحيتين تنقذان الجلال من هجوم الأسد ثم تستسلمان له كي ينفذ واجبه.

سلطة مطلقة من الأب ثم وقوع معجزة تنقذ الولدين مع توافر دم الأسد للإيهام بأن التنفيذ قد تم. إننا نجد هنا بلا شك تذكراً بتضحية أخرى وتفسير آخر وسلام آخر. ولكن هذا يؤكد لنا أن الهدف المرسوم هو الذي يحدد قدره الذاتي، فلا توجد في الحكاية لا معقولة كما لا توجد فيها أيضاً شخصيات تقدم أمام المواقف ردود فعل نابعة عن إرادتها.

لقد قدرت الحكاية أن على الولدين أن يرحلا، وهي لا تستطيع أن تسمح لهما بتقديم دليل براءتهما على الفور. يتعين أن تظهر هذه البراءة بعد رحيلهما، وعلى التحديد، بفضل رسالتى المرأتين بعد العثور عليهما في ثيابا الملابس الملطخة بدماء الأسد. ويقتنع قمر فوراً ولا يهتم بتمحيص دليل البراءة أكثر مما اهتم بتمحيص دليل الإدانة.

الخلاصة، أن المنطق قد تأخر قليلاً عن الهدف المرسوم، وتم إبطال مفعوله للوقت اللازم كي تتحقق الضرورة التي تفرضها الحكاية، فهي ترسم حكماً ظالماً بالموت ثم تعمل على عدم تنفيذه. ويمكن القول بأن زمن الحكاية هو الوقت الذي يسمح لمنطق الأشياء بأن

لو أن الحكاية قمر وبدور، انتهت في جزيرة الأنثوس بعد لقاءهما النهائي، لكننا أمام نموذج في الأداء مشابه. فمن الناحية الحكائية كان اللقاء الثاني للفقى والفقاء محكوماً بسلسلة من المصادفات المختارة بدقة بحيث لا تترك مجالاً لأية مفاجأة. قد يقترب المشروع من الخطر، ولكن اليد الواقة التي تدفعه تؤدي إلى تحقيقه بإرادة، نحس أنها نابعة من طبيعته. إن التهديد بالخطر يصبح مقبولاً لأنه يحقق قدراً أكبر من السعادة الجمالية، إلا أن الحكاية تنتزع حقها في تحقيق السعادة المقدر لها.

ولكن الذي يحدث أن الحكاية لا تتوقف في جزيرة الأنثوس إلا عند ماردروس فقط، ويظهر أن الأمر لا يتعلق بمجرد تجميع للنصوص ولكن بتعقيد لها محكوم بتنازع في المعنى. ومن المهم هنا أيضاً أن يكون استنادنا على الوقائع. إن الإيقاع المتصاعد يبنى عن اقتراب الحل النهائي للعقدة. لقد مرت الحكاية حتى هذه اللحظة في التواءات لا عد لها، وهي تسير الآن في خط مستقيم نحو الهدف وتقدم بغير تردد حلاً للمشاكل التي كانت تستعصى منطقياً على أى حل.

- بعثر بهرام على أسعد في المقبرة ويعود به إلى المنزل الذي كان قد سجن فيه وعانى فيه من كل أصناف التعذيب. أما بستان - الفشاة التي كانت قد سامته سوء المعاملة - فتدخل ومعها إبريق ماء وخبز وعصا. ويكفى أسعد أن يركى كى يرق له قلب معذته الجميلة وتحول عدوة الأمس فوراً إلى شريكة اليوم.

ويمكن أن نجد تفسيراً واضحاً لفنية الانتقال التدريجي غيباً تاماً إذا كان اهتمامنا منصباً على استراتيجية الحكاية وليس على طبيعة الشخصيات. لقد حددت هذه الاستراتيجية نهاية المغامرة، فلا يجب أن يعاني أسعد ثانية من التجول والارتحال. والفشاة التي كانت تشغل دوراً ثانوياً يقوم على العدوان تصبح فاعلاً ملقى على عاتقه دور جديد. إنها لا تغير طبيعتها ولكنها

تغير وظيفتها. بمجرد أن نسمع منادياً عاماً يعلن عن البحث عن أسعد تقوم بتسليمه في الحال.

- بعد اجتماع شمل الأخوين من جديد بقرار الرحيل سويها للحاق بقمر. ولنا أن نتساءل هنا: هل نجد في هذا أثراً لنهايات سابقة ليس فيها حياة وبدور زوجي أب؟ وهل في هذا إعمال لقاعدة عودة الفاعلين في النهاية إلى نقطة انطلاقهم بعودة الابنين إلى والدهما؟

إلا أن الوصلة التي نمت إضافتها لا تسمح بهذه النهاية، إذ ليس من شأن هذه النهاية إيجاد تسوية لمواقف الفاعلين والقوى الموجودة. ما الذي يحدث إذن؟ تصل على التوالي أمام المدينة التي يوجد فيها الأميران أربعة جيوش:

- جيش مرجانة التي جاءت تبحث عن أسعد.

- جيش غيور الذي جاء للبحث عن ابنته بدور وزوجها قمر.

- قمر على رأس جيوش ملك الأنثوس بحثاً عن ولديه.

- شهرمان في ملابس الحداد هو وجيشه بحثاً عن ابنه قمر.

ولا يقدم النص تفسيراً لهذه التعبئة العامة. ولكن لا يجب أن ندهش من ذلك، فالحكاية قد استدعت الجيوش الأربعة لأنها قررت وضع نهاية للمغامرة. وتشير ترجمة جالان وحدها إلى دهشة ملك الجيوش من أن ملكاً في قوة غيور قد قام بهذه الرحلة الطويلة الشاقة مدفوعاً بالرغبة في رؤية ابنته. ولا يعبر أى نص عربي في حوزتنا عن هذه الدهشة مما يجعلنا نعتقد أنها إضافة من جالان الذي يبحث عن الدوافع النفسية المحركة للشخصيات في المكان الذي يجب فيه اكتشاف آلية العملية الكفيلة بتحقيق المعنى. وللوصول إلى معنى النص يتعين أولاً تحليل النتيجة التي انتهت إليها (٢٢).

فما هذه النتيجة؟

يتزوج أسعد مرجانة كما يتزوج أمجد بستان بنت بهرام. ووفقاً لترجمة جالان يعود الأول إلى ملكة زوجها

الإسلامي المنصوص عليه في الآية ١٥ من سورة النساء :  
واللاتي يأتين الفاحشة من نسائكم فاستشهدوا عليهن  
أربعة منكم فإن شهدوا فأمسكوهن في البيوت حتى  
يقضاهن الله أو يجعل الله لهن سبيلاً. صدق الله  
العظيم.

لقد أصبح وجودهما غير مقبول سواء من الناحية  
الأخلاقية أو الاجتماعية، بل لا يمكن إيجاد تفسير له.  
ولكن مصيرهما قد أثار مع هذا انتباهنا، إذ إن الحكاية  
لا تفرض عليهما أى جزاء كما فعلت على سبيل المثال  
حكاية أخرى بالنسبة لحليمة التى خانت زوجها المجزور  
مستجيبة لنداء رغبته نحو قمر، وذلك فى حكاية من  
الحكايات التى تأخذ بالطريقة الشالوية التى سبق لنا  
الإشارة إليها. بل إن الأمر لا يقتصر على مجرد عدم  
توقيع الجزاء مما يجعل مصير المرأتين جديراً بالتحليل.

يعلم الملك خيبر من زوج ابنته قمر بكل ما جرى،  
فيكون موقفه هو موقف الأب الذى حرم من ابنته طويلاً  
(ص ٦١٧، نهاية الليلة ٢٨٣) ولا يبدو عليه أن سلوك  
ابنته يثيره على أى وجه. إنه يعود بها معه، وهذا يعتبر من  
الناحية الشرعية قبولاً لرفض الزوج استرجاع زوجته.  
ولكن المدهش حقاً أنه يصحب معه إلى الصين أمجد  
أيضاً، ويبدو أن الأخير لا يتذكر على أى وجه الدور  
الذى لعبته أمه فى الأحداث.

إننا نتذكر بلا شك أن بدور لم تقبل فى يوم من  
الأيام أن تفرض عليها أية سلطة أو أن يحول حائل دون  
تحقيق إرادتها. وهى عندما تحب ابن زوجها، فإنها تعود  
إلى نفسها دون أن يتغير فيها شئ. لقد أحببت صورتها  
فى قمر ثم فى أسعد ابن قمر، وفى النهاية، تعود مع  
ابنها شخصياً إلى حيث كانت عند البداية. ويجد خيبر  
فى أمجد ابنته بدور فى صورة رجل فيوليه فوراً عرش  
البلاد. لقد وجد حلاً كاملاً لمشاكله عندما جمع معه  
الأم والابن.

فى حين يصبح أمجد ملكاً على بلاد المجوس عبدة النار  
ويهدىهم إلى الإسلام. أما الطبقات العربية فتذهب فى  
هذا الشأن مذهباً مختلفاً. فإن الملوك يتوجهون كلهم إلى  
جزيرة الأبنوس حيث يقضون شهراً وبعد انتهائه :

- يعود خيبر إلى الصين ومعه ابنته بدور وحفيده أمجد  
الذى يوليه عرشه. ويمكننا أن نفترض أنهم اصطحبوا  
معهم بستان .

- يولى قمر ابنه أسعد عرش أرموس فى جزيرة الأبنوس.  
ويبدو بعض الفموض فى مصير الزوجة مرجانة.  
فالطبقات العربية تميدها بمفردها إلى ملكتها بعد  
زواجها من أسعد، وهو أمر عجيب، ولكنه لا يغير شيئاً  
فى الترتيبات الأساسية للحكاية، وهى مشتركة بين  
جميع الطبقات.

أول هذه الترتيبات، عودة قمر إلى جزر الخالدات  
برفقة والده شهرمان. إنه يعود إلى نقطة البداية ويجد  
نفسه كما كان قبل تدخل الجان وحيداً، وقد ازداد  
اقتناعاً بالطبيعة الفاسدة للمرأة وشوم الرغبة التى تدفع  
بالرجل نحوها.

لقد أتاح الجمع بين الحكايتين - قمر وبدور من  
ناحية وأمجد وأسعد من ناحية أخرى - إقامة الدليل على  
صحة هذه المقولة مع إبطال النهاية السعيدة للجزء الأول  
التي قامت على انتصار الرغبة، وتقديم الدليل على أن  
الرغبة فى الحقيقة لا تؤدى إلا إلى المتاعب. يهجر قمر  
بعودته إلى أبيه زوجته الخائنتين وولديه منهما فى الوقت  
نفسه، وفى هذه القطيعة النهائية ما يؤكد انتصار القانون  
إلى حد محو الآثار التى تربت على الاختلال .

أما التدبير الآخر فيخص بدور وحياة. إننا نلاحظ  
أنهما لا يقومان بأى دور منذ اللحظة التى يتم فيها  
اكتشاف خيانتهم. فقد أقسم قمر على عدم رؤيتهما  
من جديد، وبهذا فقدنا الحياة فى الحكاية ونالتا الجزاء

أما «حياة» فلم تكن لها في أى وقت حياة خلاف تلك التى منحها لها بدور. فبدور هى التى اكتشفتها ثم تزوجتها ثم زوجتها بمعرفتها لقمر، وكانت وظيفة «حياة» هى مجرد منح الحياة لأسعد حتى تتجبع بهذا الفرصة لرغبة جديدة لم تجسر ربما على الجمع بين بدور وابنها شخصيا. تقوم «حياة» بضبط سلوكها على سلوك بدور فى كل شئ، ولا تأخذ أية مبادرة وتبقى هى الشخصية الوحيدة التى لا يشار إليها بأى ذكر عند تقديم الحل النهائي. ويمكن أن نفترض أنها تعود إلى والدها فى جزر الأبنوس التى سحلتى إليها عرشها.

لا يتبع أمجد ولا أسعد أباه. لقد كانا محللا لرغبة مدانة، ومع أنهما لم يستجيبا لها، فإن الحكاية تعتبرهما ورقة المرغبة لا للقانون. إن المفزى خامض للغاية فلا ينتهى أى شئ فى الصورة التى تقتضيها المشاعر الطيبة، بل يمكن القول بأن لا شئ ينتهى، كأن الأطراف الموجودة تنسحب إلى مواقعها الأصلية بعد صراع تظل نتيجته غير مؤكدة.

ونذكر هنا بما سبق أن كتبناه حول غائية الحكاية وحرية النص:

«وفى رأينا أن الغائية مرتبطة بكيفية السير والتقدم أكثر من ارتباطها بالنهاية. فهذا التعبير الأخير يشير إلى الحل النهائي لموقف محدد ويميل إلى تحليل النتيجة. إلا أن الغائية لا تقتصر على مجرد الوصول إلى هذه النتيجة أو تلك ... فهى قائمة فى مواضع أخرى ونجدها منصوحاً عليها فى كامل النص وفى الطرق التى اتبناها وفى آلياته وعملياته بل وفى منعطفات الحكاية. فالنص له مضمون عميق ولا يكفى بإدارة ما يقرأ فيه ولكنه يحتوى على معنى ويضمن التعبير منه ويختار لذلك خط سير محدد»<sup>(٢٣)</sup>.

يظهر لنا فى هذه الحكاية أيضا أن خاتمتها لا تستند استراتيجياً المعانى، والخاتمة على الأكثر لا تدل إلا على انتصار خطاب يحرص على إبداء تفوقه قبل مفادته الحياة، ولكن هذا الانتصار النهائى لا يعنى أنه استحوذ على النص من حيث هو مجال لانبثاق المعنى. وتقدم لنا الحكاية محل البحث مثلاً ملفتاً للنظر لنص مفتوح يسمح لمختلف مراتب الخطاب بالتعبير عن نفسها وبأن تتجابه عند اللزوم. والأمر لا يقتصر على مجرد إدارة الحكاية نحو خاتمة سعيدة أو مقبولة أخلاقياً وفقاً لقوانين نمط فى الحياة. وبعبارة أخرى، فإن الحكاية لا تضع نفسها تحت التصرف الكامل لإيديولوجية سائدة ولا تبعد نفسها عن المواقف المدانة ثقافياً. ونشير هنا إلى المكانة التى تحتلها بها (ألف ليلة وليلة) فى الثقافة العربية الإسلامية. ودون معالجة هذه المشكلة نكتفى بالتساؤل استناداً إلى ملاحظتنا عن كيف تفتح على نفسها وكيف يمكن لشقافة أن تنظر إلى هذا النص؟ وفيما يتعلق بالنص الذى نتناوله نرى خطابين يتنازعا، فعندما تختار الحكاية بدور وحياة بالذات دون أية زوجى أب غير معروفين، فإنها تكون قد اختارت مرماها. إنها تعيد فتح الحكاية التى كانت قد انتهت من حيث الظاهر، وذلك لاستغلالها من جديد وإعادة ترتيب فهمنا لها. نجد هنا إجابة أولى عن السؤال الذى وجهناه: «هل يمكن للتهديد أن يوظف حكاية بقوة تكفى كى يطل آلياتها ويحل محلها نموذجاً مختلفاً؟»<sup>(٢٤)</sup>. ذلك لأننا نعتقد أننا فى مواجهة حالة انحراف بالحكاية، بالقدر الذى يثبت فيه أن النص العربى النهائى هو ناتج تجميع حكايتين هنديتين إحداهما مستقلة عن الأخرى.

واننا نكرر القول: إذا كان هذا الانحراف قد ضمن خاتمة مقبولة من القضية التى تطلبتها، فإن هذا لا يغير من أن الحكاية تفتح أيضاً لخطاب مقبول من قضية أخرى. فإذا كان القانون فى النص العربى هو الذى انتصر فى نهاية الأمر على الرغبة، فلقد أتيحت للأخيرة

المعنى بأن يندمج في نسيج كائن حي. وهذه الملاحظة تهدو لنا ذات أهمية كبيرة في دراسة نسب الحكايات وانتقالها التاريخي من مجال ثقافي إلى آخر.

يبدو أن هذا الاعتبار الأول لنظريتنا حول التصور المولد le schéma générateur يؤكد صحة النتائج الست التي كنا قد انتهينا إليها. ولا يمكننا أن نمضي قدماً قبل أن نجرى بحثين تكميليين :

- تحديد وظيفة الحكاية في الثقافة العربية الإسلامية<sup>(٢٥)</sup>.
  - إحصاء النصوص الموجودة في (ألف ليلة وليلة) التي تهدو لنا أنها نتاج تصور مولد<sup>(٢٦)</sup>.
- وعلى ضوء النتائج التي نحصل عليها سيكون في مقدورنا تقديم نظرية كاملة عن توليد الحكاية .

الفرصة مع لهذا للتعبير عن نفسها. وسنشير فيما بعد إلى أن الإدانة الثقافية لكل أنواع الرغبات المنحرفة الموجهة إلى المهارم أو الجنس الواحد أو الحيوان أو غيرها لا تلتقي ما أبرزه النص من هذه الرغبات. لقد انتهت حكاية قمر وبدور بإعادة النظام، ولكن الإخلال بهذا النظام هو الذي كون النص. وعندما نتج الخطاب الأخلاقي في توظيف الفاعلين لصالحه، فإنه لم يمح شيئاً من الآثار التي تركتها الرغبة. إن ذاكرة النص لم تتخلص من بدور.

ونبدى ملاحظة أخيرة، إن الانحراف بالحكاية في هذه الحالة قد تم عن طريق إطالة الحكاية دون المساس بالكيات توليد النص. والأمر لا يتعلق هنا بمجرد إضافة مغامرة ما أو إعادة توصيل التسلسل بعد تقطيعه، ولكن الأمر يتعلق بتطعيم حقيقى لمعنى بكيفية تسمح لهذا

## الهوامش

- ١ - الطبعات :
- دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
  - العنوان : حكاية الملك لمر الزمان بن الملك شهرمان .
  - ١٣ / ٥٠٧ / ١ ، الليالي من ١٩٨ إلى ٢٨٤ .
  - القاهرة الطبعة الثالثة، ١٣١١ .
  - العنوان : مختار لعتوان العودة .
  - ١٧٠ من ١٧٠ إلى ٢٤٩ .
  - المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٧ .
  - الطبعة الرابعة من طبعة الأب أنطوان صالحاني، ١٨٨٩ .
  - العنوان : حكاية الملك شهرمان وأبيه لمر الزمان .
  - ٢٣١ / ٢ و ٣ ، الليالي من ١٧٢ إلى ٢٤٧ .

## الترجمات الفرنسية :

- ١٩٦٥، Garnier-Flammurion- Galland .
- العنوان : Histoire des amours de Kamaralzaman, prince des enfants de Khaledan et de Badoure, princesse de la Chine .
- ١٤٥ / ٢ ، الليالي من ٢١١ إلى ٢٣٩ ، وهي لا تتضمن حكاية نعمات ونعم التي توجد في الطبعات العربية الثلاث .
- ١٩٨٠ Robert Laffont- Mardrua .
- العنوان : Histoire de Kamaralzaman avec la princesse Boudour .
- ٥٤٧ / ١ ، الليالي من ١٧٠ إلى ٢٣١ ، وهي لا تتضمن حكاية أمجد وأسد وإن احتفظت بحكاية نعمات ونعم على أنها حكاية مستقلة .

## الترجمات الإنجليزية :

Kamashastra Society for private subscribers only- Burton

- العنوان : Tale of Kamar al- Zaman .
- الجزء الثالث والرابع، الليالي من ١٧٠ إلى ٢٤٨ ، وهي تنقل بالدقة طبعة بولال بما في ذلك حكاية أمجد وأسد، وكذلك حكاية نعمات ونعم .

٢ - 124. t. VI, no. 124. Penzer (N.M.) et Tawney (C.H.) The Ocean of Story, Londres, 1923.

- ٣ - تراجع ما سبق في صفحة ٦٩ حول استخدام هذه الصيغة في حكاية نور وشمس، وحول التمييز الممكن بين صياغة قصيدة وصياغة طويلة.
- ٤ - أو التناقض الانفعال، إننا بطبيعة الحال لا ننكر وجود الحب في الحكاية. بل إننا نؤكد العكس؛ إن الحكاية ترفع من قدر الحب إلى مستوى الشكل المطلق المجرى الذي يمر عبر نفسه خارج حدود الأفراد وأوضاعهم الخاصة. إن الحكاية تجتذ الأفراد باعتبارهم مجرد فاعلين في خدمة مشروع أشمل من حدودهم. وإننا لا نلتفت إلى إجراء مقارنة بين هذا الأسلوب في القديم وأسلوب الفراجيندا كما عرضه أرسطو في كتابه عن الشعر. فالتقريب بين الأسلوبين يجب أن يتم بحرص، وسنحاول ذلك منهجا عند استخلاص نظريتنا عن شاعرية الحكاية.
- ٥ - تراجع ما سبق في صفحة ٥٤ عن أحوال الفاعلين.
- ٦ - إن الأمر يتعلق بالأمر ناج الملوك، العودة الجزء الأول ص ٣٣٧، وبولاق الجزء الأول ص ٢٢٠، والكاتوليكية الجزء الثاني ص ١٠٣، ومارموروس الجزء الأول ص ٤٤٢ - ٤٦٥. تراجع Eliaséeff رقم ٩ ص ١٩٢.
- ٧ - هي حكاية بئر بلسم بن شهرمان، Eliaséeff رقم ١٤٤ ص ٢٠٠، بولاق الجزء الثالث ص ٢٢٧، الكاتوليكية الجزء الخامس ص ٢١، جالان الجزء الثاني ص ٣١١ - ٣٧٥، مازموروس الجزء الثاني ٦٢ - ٩٢.
- ٨ - هي حكاية قصر وامرأة الصانع، Eliaséeff رقم ١٥٨ ص ٢٠٢، بولاق الجزء الرابع ص ٢٢٦، الكاتوليكية الجزء السابع ص ١٥٠، مازموروس الجزء الثاني ص ٤١١ - ٤٣٢.
- ٩ - مازموروس الجزء الثاني ص ٧٧٨.
- ١٠ - مازموروس الجزء الثاني ص ١٠٠٥ - ١٠١٣، ولا نذكر أية طجة عربية هذه الحكاية. تراجع ما سبق ص ٣٠ - ٣١.
- ١١ - تراجع ما سبق في ص ٥١ وما بعدها، بدر والجان وابنة همه.
- ١٢ - وهنا هو شأن كل الفاعلين الذين لا يتعدى دورهم تلبية أمر محدّد. تراجع ما سبق ص ٥٠ حول سد الطريق أمام سياق الخطر.
- ١٣ - تراجع ما سبق ص ٦٠ وما بعدها حول أحوال الحدث والنتائج المخار إليها التي جبت صحتها كلها هنا.
- ١٤ - ما سبق ص ٨٤ حول منطقات السرد بوصفه بناءً يسمح باستيعاب الخطاب النقالي.
- ١٥ - حول وظيفة القديسين الوصفي الذي أشرنا إليه في دراستنا السابقة تراجع ما سبق ص ٤٩.
- ١٦ - إننا لا نبحث هنا إلا وظيفة المخار في النهائي. أما موضوع طبيعة المخار فإننا نعمل بالنسبة لها إلى أعمال ندوة حول العجيب والمخار في إسلام القرون الوسطى، طجة J.A. باريس، ١٩٧٨، وهي تقدم أفكاراً ثرية في تحليلها.
- ١٧ - لن نتناول بالدراسة ترتيب السرد حتى اللقاء الثاني وسنكتفي بالإشارة إلى بعض النقاط خلال العرض. إن الفصل السياقي يؤكد النتائج التي سبق أن انتهينا إليها في دراستنا السابقة والتي ستعطي تحديدها فيما بعد صفحة ١٣٤.
- ١٨ - يبدو لنا أن تقدير احتياجات الحدث تبعاً لضرورات المعنى من النقاط المهمة الجديرة بالبحث، وسنعاود تناولها في دراستنا التالية.
- ١٩ - تراجع ما سبق في ص ٣٨ و ١٠٤ هامش ١.
- ٢٠ - تراجع ما سبق في ص ٦٦ - ٦٧.
- ٢١ - تراجع ما سبق في ص ٧٣ إلى ٨٣.
- ٢٢ - ذلك أن هذا الوجود على مثل هذا النطاق الواسع يبدو غير متوقع من حيث منطق الأحداث، كيف يمكن أن تترك ملكة ملكتها وتفرّج جهلها للبحث عن فني لا تكاد تعرفه، وأن يغادر غيور بلده الصين وشاه زمان جزر الخالدة، وذلك للبحث عن فني وفدا تركا ديارهما منذ سبعة عشر عاماً على الأقل؟ وكيف يمكن أن يتقابل الجميع أمام مدينة الجوس تماماً، برغم عدم وجود أية دلالة سابقة تشير إلى هذا المكان ليتوجه الكل إليه؟ الواقع أن كل هذه الأسئلة لا أهمية لها، فالحدث لم يحدث هنا إلا للقصير عن لزادة المعنى. إن مدينة الجوس في هذه الحالة ليست أكثر من مكان هندسي لتجميع فيه الضرورات. والحكاية في الأدب العربي للقرون الوسطى هي النص الوحيد الذي يتدحّج عملاً ذاتياً له، وسنعالج هذا الموضوع تفصيلاً في دراستنا التالية.
- ٢٣ - تراجع ما سبق في ص ٩٠.
- ٢٤ - تراجع ما سبق في ص ٩١.
- ٢٥ - بالنسبة لملاحظاتنا مع ما نسميه بأدب الكتبة، وسنحاول تحديد مركز الحكاية في الاستراتيجية العامة التي وضمت التشكيل العام للثقافة.
- ٢٦ - لا نهدف من وراء هذا إلى مجرد حصر المجموعة، ولكننا نحاول بهذا تجميع أكبر قدر من المعلومات التي يمكن أن تساعد تحليلنا. ونشير إلى ملحوظة أخيرة: إن اسم بدور لا يرد في عنوان هذه الحكاية، وجميع الطبقات العربية تشير إلى أن الأمر يتعلق بحكاية تمر و والده. جالان ومارموروس هما فقط اللذان أدخلتا اسم اللذان في العنوان. وبهذا يتحدد الزمان في الحكاية منذ الكلمات الأولى في النص.

# حكاية تمر الزمان ابن الملك شهرمان حكاية أسطورية حديثة في ألف ليلة وليلة

منى مؤنس.

الحكايات الأسطورية الغربية، وظهرت مطبوعة في كتاب واحد للمرة الأولى<sup>(١)</sup>. ونحن نعلم أن اهتمام الشعوب الغربية المختلفة بتراتها الشعبي يرجع إلى إدراكها أهمية التراث لتوضيح الأصول التاريخية والقومية لأوطانها المختلفة.

أما السبب الثاني، فقد يرجع إلى أن المترجمين الأصليين لم يكتفوا إلى أن حكايات (ألف ليلة) أنتجت في الشرق، وأنها نبعت وازدهرت في مناخ تاريخي وثقافي وفكري وديني مختلف عن المناخ الذي ظهرت فيه الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية.

وعند قراءتي الحكايات الأسطورية في (ألف ليلة) - وهي كل الحكايات التي يظهر فيها العنصر الخارق - أدركت أنها تختلف عن الحكايات الأسطورية التقليدية الغربية؛ إذ هي أكثر شبيها لما اتفق بعض النقاد الغربيين على تسميته باسم «حكايات أسطورية حديثة» (Modern fairy tale)، وذلك فيما يخص بناءها الفني

كلما وجدت إشارة إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) في أى مصدر أجنبى - إنجليزى أو فرنسى على سبيل المثال - لاحظت أن معظم النقاد يرونها في ضوء الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية (Traditional Fairy tales) التي قد تكون أشهرها حكايات الأخوين جريم (Grimm) الألمانين، وذلك برغم ما نعرفه عن تنوع حكايات (ألف ليلة)، ويرجع ذلك غالباً إلى أمرين؛ أولهما أن المترجمين الأولين لحكايات (ألف ليلة) أشاروا في مقدمة ترجماتهم إلى أنها كذلك، فسمّاها جالان الفرنسى «Contes» (أى حكايات) وكان يفهم من ذلك أنها (contes / contes de fées). وسمّاها لين الإنجليزى «tales» وكان يفهم من ذلك أنها «حكايات أسطورية» (tales / fairy tales). وقد رسخ تصنيف حكايات (ألف ليلة) على هذه الصورة بالذات لأنها ترجمت في الوقت نفسه تقريباً الذى جمعت فيه

\* أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية بأداب القاهرة.

مندهشاً دون أن يفهم أبعاده، لأن الحدث الخارق في مثل هذه الحكايات كثيراً ما يعجز عن الإيحاء بأبعاد غير قائمة في النص، لأنه يؤدي غرضاً محدوداً في المكان الذي يوضع فيه (ص ٧)، ويحدث ذلك في حكايات معروفة لدينا جميعاً مثل حكايات «سندريللا» (Cinderella) وحكاية «ذات القبة الحمراء» (Little Red Riding Hood المعروفين، على سبيل المثال).

أما الحكاية الأسطورية الحديثة، وهي شكل متطور للحكاية الأسطورية التقليدية، وقد طرق هذا الشكل كتاب معروفون مثل الألماني هوفمان (Hoffmann)، والأمريكي إدجار آلان بو (Edgar Allan Poe) والإنجليزي تولكين (Tolkien)، فيعرفها مانلاف في مقدمة كتابه المذكور كما يلي<sup>(١)</sup>:

«إن الحكاية الأسطورية الحديثة» سرد تثرى بولد الدهشة وبه قدر كبير من العناصر الخارقة التي لا يمكن حذفها؛ التي تنتج عنها عوالم ومخلوقات وأشياء مستحيلة في الواقع. ونجد أن كلا من الأدبيين داخل الحكاية أو القراء أنفسهم يصدقونها كلياً أو جزئياً.

أما عن الاهتمام الرئيسي فيها فيقول مانلاف:

«إن اهتمام الحكاية الأسطورية الحديثة ليس بنقل حرفي ودقيق يهدف إلى محاكاة الواقع المعروف، ولكن اهتمامها ينصب على خلق شيء ذي طابع خاص، وينتج ذلك عن جعل الأشياء العادية تبدو غريبة وبراقة، كأن بها حياة مستقلة داخل إطار خرافي».

وعندما نوجه اهتمامنا إلى الحكايات الأسطورية في «ألف ليلة وليلة»، نجد أن العناصر التي لاحظ وجودها مانلاف في هذا النوع من الكتابات قائمة فيها، كما سنوضح فيما بعد. وبما أن معظم الحكايات الأسطورية

ورسم الشخصيات فيها والفكرة الأساسية التي تبلورها واستعمال العنصر الخارق في صياغتها (supernatural element). وتظهر هذه العناصر في هذه الحكايات الأسطورية وفي «ألف ليلة».

ونحن نعلم أن تكوين الحكاية الأسطورية الحديثة الغربية - وهي أصل طبيعي لفن الرواية - تأثر بالحركات الفكرية التي مر بها الغرب خلال كل من عصر العقل ثم عصر التنوير ثم عصر الإيديولوجيات، ولذلك أصبح فن الرواية في الغرب اليوم فناً محكماً؛ ويظهر هذا الإحكام على مستوى العناصر جميعاً التي يتكون منها. وكاتب الرواية في الغرب اليوم يعتبر فناً ذا مهبة وحرية يجيد بناء عمله الفني وتكوينه.

أما حكايات «ألف ليلة»، فيحكيها راوٍ، ولكنه راوٍ فنان ذو مهبة، وحرفي تخكم في تكوين عمله، ويرجع ذلك إلى تأثره بالمناخ الثقافي والفكري الذي كان سائداً حين ألغت «ألف ليلة»، وهو مناخ ديني إسلامي<sup>(٢)</sup>.

ومن النقاد الغربيين الذين تناولوا موضوع الحكاية الأسطورية الحديثة الناقد الإنجليزي شارلس مانلاف (Charles Manlove) في كتابه (الدافع وراء الحكاية الأسطورية الحديثة)<sup>(٣)</sup> (The Impulse of Fantasy, 1983) حيث يشرح في بداية الفصل الأول فيه أن هناك farkاً بين الحكاية الأسطورية التقليدية التي أنتجت قبل القرن التاسع عشر والحكاية الأسطورية الحديثة التي أنتجت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين؛ فالأولى لا تهتم إلا بأحداث الحكاية؛ أي بسلسلة الأحداث المتتالية المختلفة التي تشكل بناء الحكاية وتفودها إلى نهايتها، وهي بذلك لا تقدم عالماً كاملاً مليئاً بالإيحاءات التي لانهاية لها. ثم إنها تضيق مجال «وجهة النظر» إلى «وجهة نظر الراوي» فحسب، والراوي نفسه يقف موقف المتفرج الذي يصف الأحداث، ولكنه نادراً ما يعلق عليها. ثم إن العنصر الخارق فيها يظهر الحدث الخارق (Supernatural Event) الذي يدهش القارئ ولكنه يتركه



الزمان بجوارها، وتقع في غرامه وتقرر أنها ستتزوج، ثم تنام ثانية. وبعد ذلك يرجع الجنى الملكة بدور إلى بلدها وقصرها، ويتم ذلك في الحال، قبل طلوع الفجر. ولا يتصور كل من الجنين عواقب ما قام به أثناء الليل. فعندما يستيقظ كل من الأميرين، في بلده وقصره وغرفته (ونلاحظ أن المسافة بينهما تتطلب «مسيرة شهر كامل في البر، وأما في البحر فسته أشهر» (ج ٢ / الليلة ٢٢٤ / ص ٩٣)، لا يجد بجواره الإنسان الذي قرر الزواج منه. وتبدل خاتميتهما يثبت أن الحدث حدث حقيقى وليس وهماء، فيصان كلاهما «بأسراض نفسية»، وتتطور أحداث الحكاية بطريقة مطولة، ولكنها تجذب انتباه القارئ طيلة الحكاية «سنشير إلى الأحداث فيما بعد»، إلى أن يجتمع الأميران ويتم بينهما الزواج المنشود.

وفيما يتصل بالعالم الذى تدخلنا فيه حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، فإننا نجد أنها تنطوى على إحدى الخصائص الأساسية التى تتميز بها الحكاية الأسطورية الحديثة، وهى خاصية الإطالة فى وصف الأشياء. ومن الممكن أن تكون هذه الأشياء أماكن أو شخصيات أو حالات نفسية أو مجرد أحداث بسيطة. ويرى مانلاف هذا الإسهاب فى الوصف نوعاً من «المتعة» أو «التمتع بعملية الوصف» أو «التمتع بعملية الإنشاء» («delight in being» or «creating» (ص ٧)، ويشرح الناقد هذا بمزيد من الدقة فى مقدمة كتابه قائلاً:

«وغالباً ما يكون الشيء الذى يشير المتعة أو التمتع فى الحكاية الأسطورية الحديثة ليس مجرد العالم الجديد علينا الذى تقدمه، وما يتضمنه، ولكن عملية خلق هذا العالم. فاهتمام المؤلف لا يكون منصباً على التكوين النهائى لهذا العالم، ولكنه يهتم أيضاً بعملية بنائه أثناء تكوينه، وهو الذى يصبح شيئاً حياً عند اكتماله».

فى (ألف ليلة) تشابه من حيث تكوينها وأسلوبها والحيل التقنية الفنية التى بها، فسوف نركز اهتمامنا هنا على حكاية واحدة فقط، هى حكاية «الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، حتى نلور هذا التشابه<sup>(٥)</sup>. وسيكون تركيزنا فى هذه الحكاية أساساً على العالم الذى تقدمه لنا، ثم على «وجهة النظر» التى يتم تقديم الأحداث انطلاقاً منها، ثم على العنصر الخارق الذى تنطوى عليه.

أما عن حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، فهى تجمع ما بين عالم الإنس وعالم الجان، وتحكى - باختصار شديد - حكاية الملك شهرمان الذى أنجب بعد انتظار طويل ولداً أسماه قمر الزمان، وكبر هذا الطفل وأصبح رجلاً، ولكنه رفض أن يلبي طلب والده بالزواج، محتجاً بأن جميع النساء غير شريفات. وغضب منه والده وأراد أن يعاقبه فحبسه فى غرفة منعزلة.

وفى المساء، لاحظت جنية كانت تسكن هذا المكان وجود ساكن فى هذه الغرفة التى ظلت مهجورة زمناً طويلاً، واكتشفت قمر الزمان نائماً فيها، وبهرت بهجالة. وعندما خرجت الجنية من الغرفة، قابلت صديقاً لها من عالم الجان، وكان عائداً من بلاد الصين. وبعد أن تحدثت إليه عن جمال قمر الزمان، ألقت الجنى نظرها إلى أنه رأى فى البلاد التى كان فيها شابة اسمها الملكة بدور قد يفوق جمالها جمال قمر الزمان، فاتفقا على أن يضا الشابين الملكيين جنباً إلى جنب للمقارنة بين جمال كل منهما. ويتم ذلك فى الحال، وهذا شئ عاوى بالنسبة إلى عالم الجان.

وبخلال وجود الأميرين نائمين متجاورين، يستيقظ قمر الزمان ويفاجأ بالملكة بدور نائمة بجواره، فيعجب بها ويقرر أنه سيعدل عن رفضه الزواج وأنه سيوافق على الزواج منها. وحتى يثبت أنه جاد فى كلامه يبادل الخاتم الذى على إصبعه بخاتم على إصبع الملكة بدور ثم يرجع إلى نومه. وتستيقظ الملكة أيضاً وتجند قمر

للشخصية، ويوحى بأنها تعيش فى عالم حى وتتفاعل به  
فنفقراً؛

«فعند ذلك نظرت السيدة بدور إلى يدها  
فوجدت خاتم قمر الزمان فى إصبعها ولم  
تجد خاتمها فقالت للقهرمانة وبلك يا خاتنة  
تكذبين على فقالت القهرمانة والله ما  
كذبت عليك فافغتاظت منها السيدة بدور  
وسحبت سيفاً كان عندها وضربت القهرمانة  
فقتلتها فعند ذلك صاح الخدام والجوارى  
والسرارى عليها وراحوا إلى أبيها وأعلموه  
بحالها فأتى الملك إلى ابنته السيدة بدور من  
وقته وصاحته وقال لها يا بنتى ما خبرك فقالت  
يا أبى أين الشاب الذى كان نائماً بجانبى فى  
هذه الليلة وطار عقلها من رأسها وصارت  
تلثفت بعينها يميناً وشمالاً ثم شقت ثوبها  
إلى ذيلها، فلما رأى أبوها تلك الفعال أمر  
الجوارى والخدام أن يمسكوها فقبضوا عليها  
وقيدوها وجعلوا فى رقبتها سلسلة من حديد  
وربطوها فى الشباك الذى فى القصر» (ج ٢ /  
الليلة ٢٢٣ / ص ٩٠ - ٩١)

وهناك كذلك إيهامات بأن المسافات التى تغطيها  
أسفار الشخصيات المختلفة ورحلاتها جد واسعة، وأنها  
تشمل بلداناً عدة فى عالم كبير وحى ومثير، فنفقراً -  
مثلاً - عن رحلة مرزوان التى يقوم بها ليهبث عن قمر  
الزمان ما يلى:

«لما أصبح الصباح تجهز للسفر فصار ولم يزل  
مسافراً من مدينة إلى مدينة ومن جزيرة إلى  
جزيرة مدة شهر كامل...» (ج ٢ / الليلة  
٢٢٤ / ص ٩٢).

ونقرأ عن مطاردة قمر الزمان لطائر عطف منه فصاً  
أحمر ما يلى:

وهناك أمثلة كثيرة فى حكاية «الملك قمر الزمان»  
تثبت وجود هذه الخاصية، مثل وصف العفريت دهنش  
للملكة بدور، حيث يقول:

«رأيت لذلك الملك بنتاً لم يخلق الله فى  
زمانها أحسن منها ولا أعرف كيف أصفها  
لك وبمعجز لسانى عن وصفها كما ينبى  
ولكن أذكر لك شيئاً من صفاتها على سبيل  
التقريب أما شعرها فكلالى الهجر وأما  
وجهها فكأيام الوصال ولها أنف كحد  
السيف المصقول ولها وجنتان كرحيق  
الأرجوان ولها غد كشقائق النعمان وشفتاها  
كالمرجان والعقيق وريقها اشهى من الرحيق  
يطفى مذاقه عذاب الحريق...» (ج ٢ / الليلة  
٢٠٩ / ص ٧٦).

ويستكمل الوصف إلى آخر الفقرة، وهى فقرة  
طويلة تبلغ نصف صفحة كاملة. ونلاحظ عند قراءتها  
أن هناك تأنيلاً فى الوصف نفسه، لأن الواصف يتلذذ به،  
كأنه يحب ما يصفه ويحب به فيضفى هذا الحب أو  
الإعجاب حياة على ما يصفه، وبالذات عندما تكتمل  
الصورة. وتجد الخاصية نفسها فى وصف شىء بسيط مثل  
لدغة برغوث، حيث نقرأ:

«فعند ذلك انقلبت ميمونة وجعلت نفسها  
برغوثاً ودخلت ثياب بدور محبوبة دهنش  
ومشت على ساقها وطلعت على فخذها  
ومشت تحت سرتها مقدار أربعة قراريط  
ولدهتها ففتحت عينيها...» (ج ٢ / الليلة  
٢١٤ / ص ٨٣).

وهناك أيضاً الوصف المطول الدقيق للحالة النفسية  
التي تصيب الملكة بدور، عندما تعلم أن الملك قمر  
الزمان لا يعرفه أحد من حولها. ويضفى هذا بعداً نفسانياً

ونقرأ كذلك:

«فقال الوزير في نفسه إذا كان العهد الخادم  
خلص نفسه من هذا الصبي المجنون بكذبة  
فأنا أولى بذلك منه وأخلص نفسي أنا الآخر  
بكذبة» (ج ٢ / الليلة ٢١٨ / ص ٨٧).

ونقرأ عن المملوك بهادر:

«ثم إنه حمل الفرد وخرج من القاعة وشق  
بها الأسواق وقصد بها طريق البحر المالح  
ليرميها فيه، فلما صار قريباً من البحر التفت  
فرأى الوالى والمقدمين قد أحاطوا به...»  
(ج ٢ / الليلة ٢٦٥ / ص ١٣١).

أما المنصر الخارق، فهو قائم في حكاية «قمر  
الزمان»، وضرورى بالنسبة إلى البناء الفنى للحكاية  
ولتسلسل أحداثها ولتحقيق نوع من التوازن الطبى  
والأخلاقى فيها.

فمن ناحية، نجد أن كلا من عالم الإنسان وعالم  
الجان قائم في الحكاية، وكلا العالمين يتعايش مع الآخر،  
وأنة ليس هناك تعارض بينهما. فعالم الإنسان هنا عالم  
قائم بذاته، متمثل في كل من يرتبط بأمر الملك قمر  
الزمان والملكة بدور ومن حولهما. وكذلك عالم الجان،  
فهو أيضاً عالم قائم بذاته متمثل في شخصية الجنية  
ميمونة ابنة الملك الدمياط أحد ملوك الجان المشهورين  
(ج ٢ / الليلة ٢٠٧ / ص ٧٤)، ثم العفريت دهنش بن  
شمسوروش الطيار (ج ٢ / الليلة ٢٠٨ / ص ٧٦)، ثم  
العفريت قشقيش الذى تسهب شهرزاد في وصفه عندما  
نقول:

«أعور أجرب وعينه مشقوقتان في وجهه  
بالطول وفي رأسه سبعة قرون وله أربع ذوالب  
من الشعر مسترسلة إلى الأرض وبذاه مثل  
يدى القطرب له أظافر كأظافر الأسد ورجلان

«فخاف قمر الزمان على الفص وجرى خلف  
الطائر وصار الطائر يجرى على قدر جرى قمر  
الزمان وصار قمر الزمان خلفه من واد إلى واد  
ومن تل إلى تل إلى أن دخل الليل وتغلس  
الظلام...» (ج ٢ / الليلة ٢٣٧ / ص ١٠٣).

إن الإطالة في عملية الوصف توحى، إذن، بأن  
هناك عالماً واسعاً ثرياً وحيماً تقع فيه أحداث الحكاية  
وتعيش فيه شخصياتها، وتجمل مفرداته القارئ بتمايش  
معهما وتتفاعل بهما<sup>(٦)</sup>.

أما «وجهة النظر» في حكاية «قمر الزمان»، فلها  
علاقة وثيقة بالعالم الذى تقدمه. ونحن نعلم أن رواية  
الحكاية هي شهرزاد، وأن وجهة النظر التى تقدم منها  
الحكاية هي وجهة نظرها هي، إلا أنها تنقل أحيانا وجهة  
النظر إلى إحدى شخصيات الحكاية كى نعرف مباشرة  
نوعية شعورها وسير أفكارها والدوافع التى تحركها<sup>(٧)</sup>.  
ويضفى هذا بعداً نفسياً على الشخصيات المختلفة. ثم إنه  
يوسع من نطاق الرؤية ويجعلنا نشعر - باعتبارنا قراء - بأن  
عالم الحكاية واسع وحى، إذ تتحرك وتتصرف  
الشخصيات حسب أفكار ومشاعر دقيقة يثيرها فيها ما  
تمر به من أحداث وما تواجهه من مصاعب ومشاكل.  
ونقرأ على سبيل المثال ما يلى:

«إن الملكة بدور قالت في نفسها: وافضيتها  
إن هذا الشاب غريب لأحرفه ما باله راقداً  
بجانبي في فراش واحد ثم نظرت إليه بعينها  
وحققت النظر فيه وفي ظرفه ودلاله وحسنه  
وجماله ثم قالت وحق الله إنه شاب مليح  
مثل القمر إلا أن كبدي تكاد تتمزق وجدا  
عليه وشغفا بحسنه وجماله فيأفضيحتني منه  
والله لو علمت أن هذا الشاب هو الذى  
خطبني من أبى ما رددته بل كنت  
أزوجه...» (ج ٢ / الليلة ٢١٥ / ص ٨٣ - ٨٤).

كرجلى الفيل وحوافر كحوافر الحمار...  
إلخ» (ج ٢ / الليلة ٢١٢ / ص ٨٠).

وكل هذه الشخصيات الخارقة تفكر وتشم وتتناور وتصرف وتوحى بأن هناك عالماً كاملاً غير مرئى؛ بملوكه وأمرائه وما بينهم من علاقات مودة وعداوة، تماماً كما هو الحال فى عالم الإنسان. أما عن تفاعل هذا العالم غير المرئى مع عالم الإنسان فى حكاية «قمر الزمان»، فلا يحدث إلا نادراً. وأول ما يحدث هذا الالتقاء بين العالمين فى حكايتنا، يحدث فى بدايتها، وذلك عندما يجمع الجنيان بين الملكين الشابين فى مكان واحد. ويشير هذا الحدث الدهشة، ولكنه - فى الوقت نفسه - يودى غرضاً محدداً ومهماً بالنسبة إلى تطور أحداث الحكاية وتحقيق توازن طبيعى وأخلاقي فيها.

فمن ناحية تطور أحداث الحكاية، نجد أن الاثنين - الملك قمر الزمان والملكة بدور - كانا متمردين على فكرة الزواج؛ حيث يرفض الملك الشاب طلب أبيه (ج ٢ / الليلة ٢٠٠ / ص ٧١) وكذلك الملكة بدور التى تقول:

«يا والدى ليس لى غرض فى الزواج أبداً  
فإنى سيدة وملكة أحكم على الناس ولا أريد  
رجلاً يحكم على» (ج ٢ / الليلة ٢١٠ / ص ٧٧).

وبامتناع كل من الملك قمر الزمان والملكة بدور عن الزواج، يتجمد تطور الحكاية، ولكن رؤية أحدهما الآخر إثر الحدث الخارق، وتمسك كل منهما بصاحبه، يدفعان بأحداث الحكاية إلى الأمام. وهنا نجد أن الحدث الخارق قام بدور محرك لأحداث الحكاية.

ومن ناحية أخرى، نجد أن رفض الملكين الشابين فكرة الزواج فى بداية الحكاية يؤثر فى التوازن الطبيعى

والأخلاقي المتوقع فى الحكاية. فموقفهما من الزواج يمنع الاستداد الطبيعى لحياتهما، ويعارض القيم الأخلاقية المعروفة. وتدخل الحدث الخارق فى الحكاية بمهد لإمكان إصلاح الوضع وإعادة التوازن الطبيعى الذى لا يتم إلا فى نهاية الحكاية؛ حيث نجد، أثناء الحكاية، أن الملكين الشابين يتزوجان (ج ٢ / الليلة ٢٣٥ / ص ١٠٠)، وأن الملك قمر الزمان ينجب ولدين هما الأمير والأسعد (ج ٢ / الليلة ٢٥٠ / ص ١١٧)، وأن الولدين يكبران ويتزوجان أيضاً ويصبحان زوجيهما إلى بلادهما (ج ٢ / الليلة ٢٨٥ / ص ١٥٢)، وأن الملك شهرمان يرضى عن ابنه ويغفر له عصيانه له وإهماله، وأخيراً نجد الملك قمر الزمان يحكم على عرش أبيه (ج ٢ / الليلة ٢٨٧ / ص ١٥٢).

نجد، إذن، أن أحداث حكاية «قمر الزمان» تبدأ وتنتهى فى المكان نفسه، أى فى بلد الملك شهرمان. والفارق بين الوضع الراهن فى بداية الحكاية والوضع فى نهايتها، يتمثل فى أن التوازن الطبيعى والأخلاقي المرصى لنفسية القارئ يتحقق فى نهاية الحكاية، وهذا ما يسميه مانلاف بالحركة الدائرية (circularity) الملحوظة فى كثير من الحكايات الأسطورية الحديثة فى نتاج الغرب (ص ٣١). وقد يكون هذا تفسيراً مرضياً لما جاء به حسين حمودة عن المدن فى (ألف ليلة وليلة) عندما قال:

«ولكن سرعان ما تعبر (الليالى) هذه المدن الخيالية... لتعود إلى مدن البشر. تبدأ الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة المرجعية، وإليها دائماً تعود. كأن سلطة المرجع فى زمن إنتاج (الليالى) لم يكن راد لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن ممكناً» (٨).

بكثير مانعرفه عن الحكاية الأسطورية التقليدية، ونرى أنها، بذلك، تعد أقرب إلى الحكاية الأسطورية الحديثة، على مستوى المضمون والصياغة الفنية، رغم فارق الزمان والمكان اللذين أنتجاها.

نجد، إذن، أن الحدث الخارق يقوم بدور مهم وضروري في الحكاية التي نتناولها، فضلاً عن أنه يثير الدهشة والإعجاب، ويضفي على الحكاية طابعاً مميزاً. ونستنتج من كل ما سبق أن حكاية الملك «قمر الزمان ابن الملك شهرمان» في (ألف ليلة وليلة) تفوق

## المواش:

- (١) أول ترجمة لـ ألف ليلة وليلة قام بها الفرنسي جالان، وظهرت ما بين عامي ١٧٠٤ و ١٧١٢، ثم تلتها ترجمة لين إلى الإنجليزية ما بين عامي ١٨٨٢ و ١٨٨٤ التي - كما نعلم - ترجمت عنها إلى كثير من اللغات الأوروبية. أما أول مجموعة حكايات للألمانيين جريم الألمانية فظهرت ما بين عامي ١٨١٢ و ١٨١٥.
- (٢) ومن المثير هنا أن نذكر أن هذا الحكم في تكوين العمل الفني لم يظهر في حكايات ألف ليلة وليلة فحسب، ولكنه كان ملحوساً في سائر الفنون الإسلامية حينذاك، ولتذكر على سبيل المثال تنوعات أشكال الفن الإسلامي. - انظر مثال طويل: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة حيث تقول: «نفس ألف ليلة وليلة على درجة كبيرة من الزيلبية والغموض ولكن معقدة البنية التي تقوم عليها السمات القصصية في النص يعرض عن سيرة المسيرة» مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد ٤، شتاء ١٩٩٤ القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص ٩٥.
- (٣) انظر: Charles Mantova: The Impulse of Fantasy. London: Macmillan, 1983. ونشير إليه في المتن برقم الصفحة بعد كل استشهداء أو إشارة لما ورد فيه. إن لكاتب الحكايات الأسطورية الإنجليزي المعروف تولكين (Tolkien) كتاباً مهماً في هذا النوع من الكتابات الخارقة، يصف فيه خصائص هذه التي كثيراً ما تطابق ملاحظات مانلاف. انظر: J.R.R. Tolkien Tree and Leaf (الشجرة والورقة) Allen and Unwin, London 1964 ولكنني فضلت أن أرجع إلى كتاب مانلاف لأنه يحدد موضوعاته بوضوح أكثر، ولأنه يعطى موقف الناقد المحلل. لقد طرقت هذا النوع من الكتابات الخارقة في دراستي عن الحكاية الأسطورية الحديثة عند الكاتب الإنجليزي تشارلس كينجسلي، انظر: A. Reconsideration of Charles Kingsley's The Water Babies
- (٤) «إعادة تقييم لحكاية تشارلس كينجسلي أطفال المياه (١٨٦٣)» في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، العدد ٥١، مايو ١٩٩١، ص ٥ - ٥٢ (بالإنجليزية).
- (٥) إن كثيراً من النقاد الغربيين يسمون الحكاية الأسطورية الحديثة (Modern Fairy Tale) بالخرافة (Fantasy) كما يفعل مانلاف في كتابه المذكور، فهو يستعمل المصطلحين على قدم المساواة. ولأن ترجمة كلمة (Fantasy) لم توجد بعد في اللغة العربية - فهناك من يسميها بالقصة الخيالية أو «حكاية الجنان» إلخ - فقد فضلت أن أسميها هنا «الحكاية الأسطورية الحديثة». فزعم طول المصطلح، فهو على الأقل يوضح المعنى المقصود، ثم إنه يوحى بأنه شكل معطور للحكاية الأسطورية التقليدية (Traditional Fairy Tale). أما بخصوص استعمال المصطلحات الأدبية المختلفة، فسبكون حسب ما ورد في «معجم مصطلحات الأدب» الإنجليزي - فرنسي - عربي، هجدي ومبة. بيروت: مكتبة لبنان ١٩٧٤، أو كما وردت في ملحق المصطلحات الأدبية في كتاب القصة القصيرة لإيمان ريد. ترجمة منى مؤنس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٢٧ - ١٤٢.
- (٦) انظر: ألف ليلة وليلة. أربعة مجلدات. المكتبة الشعبية. دون تاريخ. ونشير إليها في المتن بعلامات أرقام: الأول للمجلد الثاني الليلة والثالث للصفحة. إن أحداث «حكاية الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان» تدور من الليلة ٢٠١ - ٢٦٩ ثم من الليلة ٢٨٤ - ٢٨٧.
- (٧) انظر: حسن حمودة، مدينة الجحور... مدينة الخيال. مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد ٤، شتاء ١٩٩٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٧٢ - ١٩٠، حيث نقرأ عن المسافات الهائلة التي تقع فيها أحداث حكايات ألف ليلة وليلة وتثير فيها الدهشة والتعجب لغموض الشخصيات الجسمانية على تحمل كل هذه الرحلات.
- (٨) انظر: M. H. Abrams: A Glossary of Literary Terms. 1941. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981. p.143
- (٩) حيث يسمي أبرامس مثل هذا الاستعمال لوجهة النظر (Omniscient Point of view) «وجهة نظر الراوي الرقيب العالم بكل شيء» ويقول عنها: «إن هذا اصطلاح معروف لما نجده في الكتابة السردية عندما نلاحظ أن الراوي يعلم كل شيء يجب أن يعرف عن الشخصيات والأحداث، وأن له حرية الحركة في أن يتنقل كما يشاء عبر الزمان والمكان، وأن يتنقل (to shift) من شخصية إلى أخرى، وأن يذكر - أو لا يذكر - ما يريد من كلام الشخصيات وأفعالها. ويحمل ذلك أيضاً اعتبار الراوي بحق التدخل في أفكار الشخصيات وشعورها وفوائدها وكذلك في كلامها المعلى وأفعالها» (ص ١٤٣).
- (١٠) مجلة فصول، العدد المذكور سابقاً ص ١٨٨.

# موسيقى الافلاك

## الحمال والبنات الثلاث في بغداد

أندراش هاموري\*



- ١ -

يبدو الأحداث المنسوجة في «مدينة النحاس» متماسكة صوريا عند فحصها في ضوء إحصاءاتها بالنسبة إلى النظام الأخلاقي السائد في الكون<sup>(١)</sup>، وهناك تماسك يهيئ في حكاية «الحمال والبنات الثلاث»، يختص بعالم منسوج بصورة أخلاقية<sup>(٢)</sup>. وتمثل الحكايتان محورى الأفكار في «ألف ليلة وليلة»؛ إذ تبين كلتاهما أن القصص أعلوا من شأن الأخلاق التي أدار الشعراء العرب ظهورهم لها في العصور الوسطى المتأخرة.

ولأن مناقشتى تركيز حول العلاقات المتباينة بين تفاصيل الحكاية، لذا يجب أن أبدأ بمجمل مطول إلى حد ما.

\* ترجمة: أحمد بدوى - محرر بمجلة «فصول» في أعدادها الأولى، اختطفه الموت مبكرا.

احتال حمال من السوق لدعوته لقضاء سهرات في منزل عملائه بعد أن أوصل إليهم حمولته وعمالؤه ثلاث فتيات شابات غامضات تبين فيما بعد أنهم أخوات غير شقيقات، بشرين وبخنين وبأئبن ألعابا مغوية. ولما طوى الليل النهار طرق الباب رجال ثلاثة، حليقو اللحى، يتزهبون بزي الدراويش الذين لا يقرر لهم قرار، وكلهم غرور. قالوا إنهم غرباء في بغداد يبحثون عن مأوى، فأذن لهم. ولم يمض وقت طويل حتى استأذن الخليفة هارون الرشيد في الدخول عندما سمع أصدااء مريحة مغربة تنساب من المنزل خلال هذه الجولة التي تصادف قيامه بها متخفيا برفقة وزيره، وهل يملك الوزير معارضته؟ طرقا الباب وأنبأ عن مقدمهما بحكاية عجيبة تماما كافية للتصديق، فأذن لهما بالانضمام إلى الحفل، والكلمة من فم متجهم الوجه هي التحذير لكل وافد

جديد ونقش على الجدران بأمرهم بالكف عن الانشغال بما لا يعينهم، وإلا فالهطلة بابتلاء مرير. ومضى كل شيء في البدء على ما يرام.

وفجأة تأتي المضيفات بأشياء مثيرة عندما تدخل كلبتان سوداوان، فتشرع إحدى الفتيات في جلدهما حتى يأخذها الوهن، وعندئذ تنتحب ثم تضمهما وتقبلهما، ثم أخيراً تصرف الكلبتين خارجاً، ثم تطلب الفتاة الثانية من الثالثة أن تعزف الموسيقى، فتستجيب وتغنى عدداً من قصائد حب ملثاع حتى تمزق الأخت الثانية ثيابها وتسقط مغشياً عليها فيبدو على جسدها العاري آثار الجلد الوحشي، وعندما تفريق تؤذي بشباب جديدة، ويتكرر المشهد نفسه، مشهد الغناء والتمزيق والفتيان مرتين آخرين.

ولما نفذت طاقة استساغة الحاضرين لما رأوه في ليلتهم من أحداث بشعة، تخللوا من وهدمهم وطلبوا تفسيراً لها. وفور إجماع من الفتيات، ظهر عبيد مسلحون فأغمدوا السالة الحمقى وكادوا يطيحون برؤوسهم. فأنشد الحمال أبيتاً رقيقة في الغزل استدر بها عطف سيدة البيت إلى حد كاف، فتغير الموقف من حولهم، يمكن للضيوف أن يحضروا إلى سبيلهم، ولكن ليس قبل أن يحكى كل منهم حكايته. ويتضح أن الدراويش ما هم إلا أسراء عانوا من صروف متفاوتة، وما هي حكاياتهم.

ذهب أول الأسراء في زيارة لعمه في مملكته، فاستعان ابن عمه في أمر خريب، بأن نزل مع امرأة ملثمة إلى سرداب وطلب من بطلنا أن يخفي المدخل بعد أن يسده. واستجاب البطل فنذ ما طلب منه حتى لم يعد قادراً على تبين الموضع. ولما عاد البطل إلى مملكته وجد أن أباه قد أطاح به وزهر الخبيث. وكان هذا الوزير قد فقد إحدى عينيه عندما طاش سهم فأصابها، كان الأمير قد سدده نحو طائر، وأدى هذا الأمر إلى ضغينة بين الوزير وبطلنا منذ ذلك الوقت فاقصص منه بجزءاً من جنس

الذنب، ولم يكتف بذلك فأمر بقتله ولكن الجلاد حلى سبيله، ففر الأمير إلى مملكة عمه، فوجده ما زال يندب اعتقائه ابنه فأنبأه بطلنا بأمر السرداب، فذهبا معا للبحث عن الموضع فظهر لهما هذه المرة، فأزاحا عنه الغطاء ودلفا فإذا القبر عامر بصنوف من الغذاء، وإذا هما يجدان جنتين متفحمتين فوق سرير يكتنفه ستر شفاف.

فهم الملك الأمر على الفور، وعرف من هما اللذان يشغلان هذا المكان. إنهما بنت عم الأمير وشقيقتها اللذان جمع الحب بينهما طويلاً، فحاولا أن يجدا الأمن والدة في هذا السرداب، فالتهمتهما النار جزاء إلهما بدلا مما التمساه من متعة دفء الشهوة. وما كاد العم يتخذ من البطل ولها له حتى ترمى إلى السمع قعمقة سلاح، وإذا بجنود الوزير الخبيث قد غزوا المدينة، وقتل العم. وما كان للأمير الشاب إلا أن ينجو بنفسه فالتمس طريقه إلى بغداد، وعند بوابة المدينة كان لقاءه برقيقه في الليلة نفسها التي التقوا فيها معا بعد ذلك بالفتيات الثلاث.

أما حكاية الأمير الثاني، فتبدأ برحلته إلى الهند لزيارة ملكها، وفي الطريق دهمته عصابة من قطاع الطرق، فهرب ولكنه وجد نفسه في مدينة غريبة آواه فيها خيماط طيب، وأعطاه بلطة يتكسب بها عيشه. وبينما الأمير يحفر ذات يوم حول جذع شجرة أراد قطعها إذ به يكتشف مدخلاً إلى موضع تحت الأرض فوجد بداخله امرأة على غاية من الجمال أخبرته بأن عفتراً عطفها ليلة عرسها وأودعها هذا الخبأ حيث يأتيها كل عشر ليال فيبيت معها ليلة، وإذا ما أعوزها شيء في غيابه فما عليها إلا أن تستدعيه بلمسة على نقش في عتبة المكان. ثم دعت المرأة الأمير إلى مشاركتها طعامها وفراشها حتى يحين موعدهما القادم مع العفريت. وقضى الاثنان وقتها على أحسن ما يكون حتى ثمل من الخمر والطرب ليلة فقرر أن يتولى أمر هذا القرصان مرة واحدة وإلى الأبد.

أن يلتقي بفارس نحاسي مسحور من قمة صخرة إلى الأمواج فيخلص الملاح من المخاطيسية الفاتكة في الشمال. ويلقن عجيب فيما يرى النائم ماذا عليه أن يفعل، ويعلم أن نوتيا نحاسيا سيظهر ليبحر به إلى شواطئ ماكونفة بعد أن ينهي هذه المهمة. ويجري كل شيء حسبما علم من قبل، غير أنه، عندما حان موعد الخلاص، لم يثمالك عجيب كثمان سعادته فهل وكبر، وهذا ما كان قد نهى عنه في رؤياه. وما كاد ينطق باسم الله حتى وجد نفسه وسط الأمواج وقد غرق القارب، ولكن موجة عاتية قدفت بالفتى فوق جزيرة في اللحظة ذاتها التي لمح فيها عددا كبيرا من العبيد يحملون زادا من سفينة ويودعون في مخبأ تحت الأرض. وأخيرا يظهر شيخ كبير يقود صبيا إلى المغارة، ثم يخرج الشيخ وحده، ويغطي مدخل المغارة ثم يعود الجميع إلى السفينة ويحرون عدا الصبي.

سلك عجيب الطريق من فوره إلى المخبأ فأخبره الصبي أن أباه أخفاه هنا لأن النجمين قرأوا في طالعهم أنه عندما يبلغ الخامسة عشرة من عمره سيقتل على يد الرجل الذي سيطيح بالفارس النحاسي من فوق جبل أدامانت، وذلك قبل انقضاء خمسين يوما من سقوط الفارس. وإذا تصادف وعاش الصبي آنا هذه المدة، فإن الخطر زائل لا محالة. وقد مضت عشرة أيام منذ غرق الفارس النحاسي في البحر وبقيت أربعون يوما أخرى.

بهت عجيب، إذ ليس هناك رغبة أبغض إليه من رغبته في قتل هذا الغلام الجميل. ولكنه لم يكشف له عن شخصيته، غير أنه عرض على الغلام أن يصاحبه وأن يحافظ عليه خلال فترة استخفافه، فلعبا الترد معا، وتسامرا، وتوثقت بينهما الصداقة. ولما حان اليوم الأربعون طلب الغلام من عجيب أن يأتيه بشريحة من البطيخ فاضطر عجيب إلى القفز كي يصل إلى سكين موضوع على رف عال فتعثر ثم سقط فطعن الغلام.

فاستدعى العفريت، ولدى وصوله استفاق البطل تماما من سكره فلاذ بالفرار، غير أنه في عجلة من أمره ترك فأسه ونعله. ولم تفلح الأغلال ولا السياط ولا التعذيب في إكراه المرأة على الاعتراف للعفريت بأمره. ولكن الفأس وشت به، وسرعان ما استدل بها العفريت على مكان الخياط فاشتط بالأمر وأعادته إلى المغارة لمواجهة المرأة.

قطع العفريت، في نهاية الأمر، المرأة إلى أشلاء، ولكنه لم يستولق تماما من جرم البطل فاكتفى بأن مسحه في هيئة قرد. وهام القرد في الأرض حتى وصل ساحل البحر فالتقطته سفينة تجارية. غير أن القرد لحسن الحظ قد بقي له من الأمير نباهته وعلمه ومهاراته اللطيفة. ووصلت رقعة بخط القرد إلى الملك استرعت انتباهه فأذن له بالثول في حضرته، وأبدى القرد بشائر طيبة، ولما كانت ابنة الملك غيبيرة بالسحر فقد أدركت أنه رجل مسحور. فطلب الملك منها أن ترده إلى هيئة الإنسان حتى يتخذه وزيرا له وزوجا لابنته. أخذت الأميرة تتمتع لتحضير العفريت لمجالدته حتى يفك الطلسم، وكانت حرباً مستميتة وطويلة تلك التي قامت بينهما وتشكلا خلالهما بأشكال مختلفة. تصارعا في الهواء وتحت الأرض، وتحولت الأميرة أخيراً إلى نار وجهدت في تدمير العفريت. ولكن شرارة طائشة ذهبت بالعين اليمنى للقرد إلا أنه عاد إلى هيئة الإنسان. ثم انتهت المغامرة نهاية سيئة؛ إذ إن النار السحرية التي استدعتها الأميرة لم تتركها لحالتها فلم تمض إلا دقائق قليلة من نهاية الصراع حتى تحولت الأميرة إلى رماد بفعل حريق تلقائي مخيف. وكان لا بد للأمير أن يغادر هذا البلد، فخلق لحيته ونزها بزي درويش ثم اتخذ سبيله إلى بغداد.

وأما حكاية الدرويش الثالث واسمه «عجيب»، فتبدأ بتحطم سفينته عند جبل أدامانت وهلاك كل بحارتها، أما عجيب فقد بقي ليكون الوحيد الذي قدر له



بمبارحة المنزل. ولكن هارون الرشيد استدعى الفتيات والدرابش في اليوم التالي، وأمر الأخوات الثلاث بتفسير أفعالهن في الليلة الماضية. وكانت الفتاة وحكايتها مع الكلبين أول ما يقال.

كان لها أختان شقيقتان، وأخريان من الأب نفسه ولكن من أم أخرى؛ واحدة منهما هي التي ظهر على بدنهما أثر الجلد، والأخرى ربة البيت. وتشمل حكايتها، الأخنتين الأوليين منهن. لقد اقتسم الأخوات بعد موت والديهن ثلاثة آلاف دينار تركتها أمهن، فاستغلت صاحبة الحكاية نصيبها في تجارة النسيج فأربت. أما أختها الكبرى فقد تزوجت من زوجين معدمين لم ينجراهما، فأوتيت الصغرى في بيتها وأحسن معاملتهما، ولكنهما لم تتعظا بما جرى لهما فتزوجتا مرة أخرى، وجرى لهما مثل ما جرى في السابق. وحدث أن الأخت الصغرى اعتزمت القيام برحلة تجارية بعد فترة من لجوء أختيها إلى منزلها مرة ثانية، فاصطحبتها، ولكن السفينة ضلّت طريقها في أعالي البحار، ورسّت بالقرب من مدينة قد مسخ كل سكانها حجارة. وبعد أن طوفت الفتاة بقصر الملك وقعت عيناها على شخص يمشي وحيدا، رأت فيه فتى مشيع فضلوها، وعرفت منه أن أباه كان ملكا على أهل المدينة، وأنهم جميعا كانوا يعبدون النار. وذات يوم طرق سمعهم صوت من السماء يدهوهم إلى نبل عباد الأوثان وإلى عبادة الله، ولكنهم تشبثوا جميعا بالرفض فصاروا حجارة عدا الأمير الذي لقن تعاليم الإسلام سرا. طلبت الفتاة الزواج من هذا الفتى الذي ظل وحده حيا فوافق، ولكن الأخنتين اللتين سبق طلاقهما مرتين عز عليهما لسوء حظ الفتى أن ترها تجاح أختيها وخطيها، فألقتهما من فوق ظهر السفينة فغرق الأمير المؤمن على الفور، بينما وصلت الفتاة إلى البر، وهناك أنقذت حية كان يطاردها ثعبان. ولكن الحية التي لم تكن في الحقيقة إلا عفرينة

ولما جاء الشيخ الكبير وعبيده ووجدوا جثة الغلام انصرفوا باكين. وجهد عجيب في التخفي خوفا من أن تلحظه الأنظار. واستطاع بعد شهر أن يهرب البحر بعد أن حسر الجزر مياهه إلى أرض يابسة، فانتهى به المطاف إلى قصر مصفح بالنحاس رأى فيه عشرة من الفتيات أحياء وكلهم عور بالمين اليمنى، فسمحوا له بالدخول ولكنهم حذروه من أن يسألهم السبب في شأنهم. ولكن ذاهبهم الشنيع على النواح عقب كل طعام أثار فضوله فأراد أن يعرف حكاية هؤلاء العشرة بأى ثمن، وتلك مويضة مألوفة. تركه العشرة على مضض يكتشف الأمر بنفسه، فدلروه بفرو كبش وخططوه عليه كى يحمله طائر الرخ إلى قمة الجبل. وهناك تجرد عجيب من الفرو ومضى إلى القصر فدخله، فوجد في استقباله أربعين فتاة رائعات الجمال، قدمن إليه جميعا الطرب والبهجة واللهو في صحبتهن. ولكن الفتيات كلهن أميرات وينبى لهن أن يزين أهليهن لمدة أربعين يوما تبدأ من أول يوم في العام الجديد. فأعطين عجيبا مفاتيح غرف القصر، وهذه الغرف عددها مائة، وتسع وتسعون منها تحوى من الروائع تسلية تعوضه، أما الغرفة المائة فإذا دخلها فذلك معنى الفراق بينه وبين الفتيات إلى الأبد. وأما الأبواب فمؤدية إلى بستائن خلابة، ورياض غضة، وكنوز هائلة. ولكن عجيبا في اليوم الأربعين لم يغالب إغراء فتح الباب الذى نهى عن فتحه. فوجد في الغرفة حصانا هائلا أسود اللون فاعتلاه، ولكن الحصان لم يبد حراكا، وما كاد عجيب يلهب الحصان سوطا حتى نشر جناحيه القويين وطار به في الهواء حتى أوصله إلى القصر الذى رأى فيه الفتيات العور العشرة، لم ألقى الحصان به ولوح بذيله في وجهه ففقا إحدى عينيه. ولم يكن بالقصر سوى الحجرة التى رأى فيها الفتيات العشرة من قبل، فارتدى عجيب زى الدرايش والشمس طريقه إلى بغداد.

وأما الخليفة ووزيره فقد أعادا الحكاية نفسها التى اتخذها تلة في بدء الزبارة. عندئذ أذن للضيوف

وعينهم حجابا له، وأعاد زواج ابنه الأمين من المرأة التى ظهر على بدننها أثر الجلد، سيرته الأولى، ثم تزوج هو من المرأة التى لا ماضى لها تحكيه.

سوف يلحظ القارئ على الفور أن الحكاية ما هى إلا سلسلة من الأصداء والخواطر. والبناء واضح أحيانا وفى أحيان أخرى يتراءى تشابه التفصيل كأن الضباب يغلفه، ولكنه لا يغيب مطلقا. وهدفى أن أفحص العلاقة بين التماسك الشكلى للأحداث فى الحكاية وتقييم الراوى للتماسك الأخلاقى فيما يرويه من أحداث. والخصائص النسبية فى الحكاية ما هى إلا التناقض والتشويق فى علاقات المواقف، أو التفاوت بينها، وهذه العلاقات لا تختلف عن العلاقات الموسيقية، وما يستمد المستمع منها من متعة إنما هو متعة موسيقية. ويمكن أيضا إثبات أن الوقفات إنما هى حيلة الراوى التى يشد بها انتباه السامع. وأنت تعلم أن شيئا ما من المقدر أن يحدث مرة أخرى، ولكنك أيضا تعرف أن هذا الشيء سيأتى من باب آخر، أو حتى من النافذة. وأنت بالطبع متلهف لرؤية كيف أن نتيجة مشابهة تجرى من خلال عملية مختلفة. ولكنك بالضرورة لا يعنيك من أمر الخير أو الشر فيها شيء، أو لا يهملك السؤال عما إذا كانت الشخصيات فى الحكايات المختلفة تستحق المصير نفسه أم لا تستحق.

وتنطوى المحاور على مسارين مقبولين، ولكنهما لا يعنيان بالقضية الكلية، لأن حكايتنا لا تحوى البنية فقط وإنما تحوى أيضا نقدا فى البنية. وقد تكون غفلة من الناقد رؤيته أن بعض الأدباء إنما يرتادون أو يتفكرون فى مثل هذه العلاقات بين الأحداث بما تفيد به غالبا - بلا حمل جلى - كأنها نماذج تدعم الفكر الأسطورى. وقارن إدجار أدموند 172-173، v، iii، Leers: «قد اشترك من منوى الفجور والظلام بنور عينيه». إن راويتنا تتأمل

مسلمة صممت ممتنة على أن ترد الإحسان بالإحسان. فأحضرت الأختين الحاقدين وسحرتهما كلبتين، وعندئذ أخذت الفتاة والكلبتين وأعادتهن جميعا إلى منزلهن فى بغداد. وهناك أمرتها العفريتة أن تجلد كل كلبة ثلاثمائة جلدة كل ليلة، وإذا ما فشلت فى ذلك فإنها ستقلب كلبة هى الأخرى وتحسف بها الأرض.

وأما حكاية المرأة التى ظهر على بدننها أثر الجلد، فهى أقل إعجازا. لقد استدرجتها عجوز شمطاء إلى منزل غريب حيث التقت شابا مليحا طلب يدها فقبلته، فكتبا عقد الزواج، وكان شرطه الوحيد أن تغض بصرها عن سواء من الرجال. وكان زواجا سعيدا إلى أن أخذتها العجوز الشمطاء نفسها يوما إلى السوق حيث رفض تاجر شاب أن يتقاضى منها ثمن ما اختارته من قماش إلا قبله من ثغرها، وأقنعته الشمطاء بأن الأمر لا ينطوى على نتيجة خطيرة، فأذعنَت المرأة، ولكن التاجر أوغل فى القبلة فعضها فجرحها، ولم ينطل على زوجها نفسيرها لتلك الظاهرة. فأوثقها عبيده، وكادوا يشطرونها نصفين، ولكن المعجوز انبرت للدفاع عن حياة المرأة فتراجع الزوج عن قتلها، ولكنه عاقبها بالجلد الفظيع، ثم حملها بعد ذلك عبيده فاقدة الرعى إلى بيتها الأول، وعندما شفيت مما أصابها ذهبت لتلقى نظرة على قصر زوجها، فوجدت الشارع كله حطاما. ثم ذهبت لتعيش مع أختها غير الشقيقة وهى الفتاة الأولى، وانضمتا إلى أختهما الصغيرة وهى الفتاة التى ليس لها حكاية.

والآن، وقد حكى كل حكايته، طلب الخليفة من المرأة أن تستدعى العفريتة الأنفى فتجسدت على الفور واستجابت لأمر هارون الرشيد وفكت سحر الكلبتين، ثم أعلنت أن زوج المرأة التى ظهر على بدننها أثر الجلد لم يكن إلا ابنه «الأمين» الذى عينه الخليفة ولها للمهد. ثم جاء دور الخليفة ليتخذ موقفا وسطا ويقيم العدل، فزوج المرأة الأولى وأختيها الحاقدين من الدرايش الثلاثة العور

المزوجة فيها ليس صارخا مثلما كان فى الحكايات التى رواها الرجال. فالأختان الحاقدتان على المرأة الأولى قد هجرهما زوجها مرتين. وزواج السيدة الثانية وطلاقها كلاهما حدث بسبب المرأة الشمطاء نفسها. كما ينبى ملاحظة أن المزاوجات فى قصص الدراويش إنما تمثل فواصل زمنية تناوبية، بينما الثوابت المتكررة الأخرى مثل العور تمثل فواصل زمنية متجاورة. غير أن كلا منهما يمكن رسمه فى خط يهائى، فيكمل الخطان كل منهما الآخر فيعطيان انطباعا عن نسق منظم قائم بذاته.

وهناك مجموعة أخرى من العناصر المتكاملة تعزز هذا الانطباع. فالفرد أو الأفراد الموجودون تحت الأرض نزلوا السرايب طوعا أول الأمر ثم كرها فى المرة الثانية. وأما فى الحكاية الثانية، فالغلام موجود هناك تفاديا لما هو فى الحقيقة قدر محتوم. أضف إلى ذلك أن المجلات الثلاثة التى مثلتها الحكايات العربية فى (ألف ليلة وليلة) هى: الإنس فى الحكاية الأولى، والإنس والجن فى الحكاية الثانية، والإنس والسحر فى الحكاية الثالثة. والحالتان اللتان زادت فيهما الحكبة من هذا التقسيم المتكامل لزم لهما أن تعملا مع الاغوار.

أولاهما: العلاقات بين:

○ الاغوار.

○ نزول المغارة.

○ تغير ازدواج موتيفات معينة من حكاية لأخرى.

فالحكاية الأولى لم يكن فيها العور بسبب ما حدث تحت الأرض، كما أنه لا يعتمد على بنية مزدوجة فى الحكاية. أما فى الحكاية الثانية فالعلاقات إيجابيتان، إذ يحدث التشويه نتيجة ما حدث فى مخبأ المفريت، غير أنه لم يحدث إلا عن طريق الازدواج. وأما الحكاية الثالثة فموصفة: إذ ليس هناك علاقة سببية بين المغارة والمين سوى علاقة شكلية قريبة جدا، لأن العور حدث فى نهاية الأربعين يوما الثانية.

عين الحقيقة فى البناء الواضح وراء هذه الأحداث. وتجب السيدات: «ها له من توافق»، ويواصلن التعرف بنوع من الإيحاء التدريجى أن هناك توافقا وراء توافق. ثم يتبع الراوى تعجبهن بتساؤلات ضمنية تتعلق بالنماذج التى تنتظم البنية. ولنبدا بمناقشة النماذج ثم نناقش النقد الضمنى بعد ذلك.

- ٢ -

إن الثوابت فى حكايات الدراويش واضحة وسائدة فى هذه الحكايات جميعا، ولذلك فإن اختصارها سهل. وأول ما يظهر لحظة أن يخطو الرجال عتبة القصر أنهم جميعا عور. ثم نلاحظ وجود مجموعة من الثوابت تتكرر فى رواية كل منهم عندما يروون تجاربهم. فكل منهم ضمه مخبأ أرضى مجهز تجهيزا فاخرا، وكل منهم ساهم بطريقة أو بأخرى فى بلاء من كان يسكن هذه المخابى.

والتقنية الروائية أيضا تنقسمها الحكايات الثلاث، وهى مثيرة جدا: فهناك تزواج فى بعض الموتيفات السائدة فى كل حكاية منها.

الحكاية الأولى حدث فيها النزول إلى السرداب مرتين، وجاء فيها حالتان للغزو المسلح، قتل فى أولاهما الأب الحقيقى للأمير ثم فى ثانيتهما قتل أبوه بالتبنى. أما فى الحكاية الثانية، فقد قتلت سيدتان بسبب الأمير. وأما فى الحكاية الثالثة، فالمزوجة صارخة بدرجة كبيرة ومن نوع نموده فى كل أنواع الفولكلور؛ مثل قضاء أربعين يوما فى المغارة، وقضاء أربعين يوما آخر فى قصر الأربعين فتاة. وفى كل شطر من شطرى الحكاية حصان مسحور، كما أن النوبى النحاسى فى الشطر الأول تعقبه الجدران النحاسية فى الشطر الثانى. وكذلك حكايات السيدات فيها بعض عناصر المزوجة، وإن كان بناء

القريب بين الشقيقتين.

الحكاية «س» تسود فيها مويغة قتل شقيقة.

ب/ ص [ل] الحكاية «ب» فيها امرأة يجلدها العفريت  
الغيور.

الحكاية «ص» فيها امرأة يجلدها الزوج  
الغيور.

أ/ ص [ل] الحكاية «أ» فيها عجز عن الاهتمام إلى  
المقبرة.

الحكاية «ص» فيها عجز عن الاهتمام إلى  
منزل الزوج<sup>(٣)</sup>.

ب/ ص [م] الحكاية «ب» فيها يحد العفريت الشرير  
البطل في موقع تكسبه.

فيها يمسح العفريت الشرير البطل حيوانا.

فيها يتسبب البطل في موت الفتاة التي  
استدعت قوة النار لتصرع العفريت.

الحكاية «س» فيها تهديد من العفريت الطيبة  
للبطل باحتجازها في سجن أرضي إن كلت  
في تنفيذ وصايا معينة<sup>(٤)</sup>.

فيها تسمع العفريت الطيبة الأخنتين الحادتين  
كلبتين.

فيها تتسبب البطل مباشرة في موت الشاب  
الذي نهد عبادة النار.

وأما حكاية الدرويش الثالث الذي كان في موقف  
خاص، لانتفاء العنصر النسائي فيها، فتحتوى بذاتها  
عددا من العلاقات المتعاكسة. ففي النصف الأول من  
حكاية عجيب نراه يقلب الحصان السحري، أما في  
النصف الثاني فنرى أن حصانا سحرها آخر هو الذي  
يقلبه. ونرى كذلك أن عجيبا يقتل الغلام خطأ في آخر

وثانيتها؛ أن مسؤولية البطل عن الاغورار في كل  
حكاية ليست هي المسؤولية نفسها، فالحكاية الأولى ليس  
البطل فيها مسؤولا، كما أن المؤلف لم يحمله المسؤولية؛  
إذ بالتأكيد ليس هناك نية مسبقة وراء حادثة الرمي التي  
أفقدت الموتور عينا من عينيه. وأما الحكاية الثانية، فإن  
المسؤولية كاملة تقع على عجيب لسوء حظه، وهو  
يعترف بذلك كثيرا. وأما حالة الدرويش الثاني، فتقع في  
منطقة التيه؛ إذ إنه كان مخمورا عندما استدعى الجنى  
بادئ الأمر فبدأت سلسلة من المصائب.

وقبل أن نمضي إلى أبعد من ذلك في فحص  
استعمال الراوى هذه الوقفات والموتفات المتكاملة، ينبغي  
أن ننظر إلى مجموعة نالسة من الأنساق؛ تلك هي  
الأصداء - الموازية أو المعاكسة - التي تتشكل واحدا لإزاء  
واحد لتصل ما بين الدرويشين الأولين وبين السيدتين  
من طرق متباعدة، وأما حكاية الدرويش الثالث فلا تصلح  
في هذا المقام بما لها من خصوصية تامة ما دامت  
السيدة الثالثة ليس لها حكاية. واسمحوا لي أن أضع  
تخطيطا لهذه العلاقات فأرمز بالحرفين أ ب لحكايتي  
الدرويشين الأولين، وبالحرفين س، ص لحكايتي  
السيدتين، وبالحرف ل للتوازي، وبالحرف م للعلاقة  
المتعاكسة:

أ/ ب [م] الحكاية «أ» احترق فيها الابن الآثم للعم  
حتى الموت. والعم أيضا أب بالتبني.

الحكاية «ب» احترقت فيها الابنة الطيبة  
للصهر المرتقب حتى الموت.

س/ ص [م] الحكاية «س» تجلد فيها المرأة كلبتين ثم  
تنتحب.

الحكاية «ص» تنتحب فيها السيدة ثم  
تكشف عن آثار جلد بها.

أ/ ص [م] الحكاية «أ» تسود فيها مويغة ارتكاب سفاح

شخصية تزيهاش. ومع ذلك، فإن العور في حكايتنا مجرد غمسة أو نقص أدى إليه نوع خاطئ من التوسط بين الموت والحياة.

وكما نرى، فإن المستويات المتفاوتة لما ينبغي أن يتحملة الدراويش من مسؤولية عن العور إنما تشكل مجموعة متكاملة. وقد نكون الآن أميل إلى الاتفاق على أن التفاوت في النية والجزم لا يساهم إلا في إلماسة شمولية للقانون الذي يقره تناسب الذي ارتأيناه، وأن الجانب المتكامل من المسؤوليات لا يدعو إلى إثارة أكثر من سؤال، وهذا لا يزيد عما يفعله التوزيع المتكامل للشخصيات المساعدة للبطل مثل السمك والطير والبهائم في الحكايات الروسية<sup>(٦)</sup>، ولكن هذا لن يفعل ذلك بصورة كاملة.

#### - ٤ -

والسبب في أنه لن يفعل ذلك بسيط: وهو أن شخصيات الراوى حورتها مشاكل العدل دائما. فقضاء الوزير بالقصاص لعينه في حكاية الدراويش الأول قد صوره الراوى كأنه أمر عسيس حقير. وإننا لنرى ما يراه الراوى من أن ما قام به الوزير إنما هو محض انتقام، وأن الرجل المنصف قد يتساءل عن ما إذا كان التلف قد حدث بتدبير مبيت. وأما الدراويش الثاني فينال نصيبه أيضا من القازم الأخلاقي. ويشرح الجنى أن قانونهم يسمح لهم قتل الزوجات الخائنات، ولكن ليس واضحا على الإطلاق أنهم يجب أولا أن يمزقوا أولئك الزوجات إلى أشلاء. وواضح أن تعاطف الراوى إنما يميل مع المرأة المذنبية التي رفضت في شجاعة أن توقع بالبطل. بل إن تكهيف العدالة بالرحمة قد حد من قدرة العفوية الطيبة في حكاية السيدة الأولى، فتراجعت عن قتل الأختين الحاققتين كي تعفى المرأة عما قد تشعر به من حزن عليهما، ولكنها تهددها بسوء العاقبة إذا ما كلت عن جلد الأختين يومها بعد أن مسختهما كلبتين. كما أن

يوم من الأيام الأربعين الأولى ولكنه يظل معافى، وعندما تهدر منه مجرد هفوة في نهاية الأربعين يوما الثانية فإن التشويه يلحقه.

#### - ٣ -

إن حكايات الدراويش تحمل دلالة بالنسبة إلى البحث البنيوي الصرف. وأعتقد أن هذه الدلالة ليست المعنى الكلى في الحكاية، ولكنها بالتأكيد تلعب دورا يشبه إلى حد ما دراما المعانى.

والدليل هو حكاية اعتراضية قصيرة جدا لدرجة أنني لم أوردتها في المجلد. فهي تختص بالرأفة، وقد رواها الدراويش الثاني في محاولة استدرار عطف الجنى الذي هدده بالقتل... رجل طيب يلتقى به حسود في حفرة. وبينما الرجل الطيب في الحفرة يرد إلى سمعه مناقشة بين بعض العفاريات عن طريقة يشفون بها الأميرة المحسوسة. ويجاهد الرجل للخروج من الحفرة ثم يشفى الفتاة ويصبح وزيرا لأبيها. وعندما يلتقى الحسود الحاقدا مرة أخرى يقابل إساءته بالإحسان... إذا ما أخذنا في اعتبارنا هذا الجزء الذى يبدو كأنه حشو، وتأملنا موقعه المتوسط من قلب حكاية الدراويش الثاني، فإننا نرى أنه يمنحها ثقلا تاما كما في حكاية صخر التي أكدها موقعها في «حكاية مدينة النحاس»، وبذلك نحصل على صورة جديدة من الموتيفات السابقة يمكن أن نقدمها في شكل تناسب: فالملاقة بين الهبوط الاختبارى والرؤية المادية تقابل العلاقة بين الهبوط الجبرى والرؤية الروحية، والهبوط حده العالم الأرضى في كل حالة؛ فالرجل الطيب يلتقى به في الحفرة حتى يكاد يموت. والدراويش بمحض إرادتهم ينزلون فيلتقون شخصيات مغلوقة إما كانت قد هربت من الحياة العادية وإما انتزعت منها انتزاعا، وكان مقدرا لها أن تواجه الموت بصورة عنيفة. والتشويه في كثير من التراث الأسطوري يحدد أشخاصا يقفون بين الموت والحياة<sup>(٥)</sup> بشكل ما. وأحيانا تواكب الحكمة المتزايدة فقد الرؤية المادية كما هو الحال في

المفترقة نفسها تظهر أمام الخليفة في المشهد الختامي، وتعلن أن السيدة ذات الندوب قد حق عليها العقاب لأنها خرجت على وعدها للأمين، وهنا تضطرب من جديد، لأن صورة المرأة جميلة ودبعة، وأنها ظلت على وفائها لزوجها المعتل المزاج، وأنها ليست على الإطلاق من ذلك النوع الكياد الخبيث من النساء الذي تصوره الحكايات التي تشف عن كراهية النساء في (ألف ليلة وليلة).

والشخصيات التي عوقبت قد أذنبت بدرجات متفاوتة، ولكن الشخصيات التي تزعم أنها تخدم العدالة إما شهرة وإما آلية. والحكاية الاعتراضية عن الرجل الذي ألقى في الحفرة تنضح من جديد أهميتها؛ فهي تمتدح شخصا ترفع عن التطبيق الآلي الشرر للثأر. وقد أدى بنا ذلك إلى أن نشعر عندما نترك الكتاب بأن العدالة شيء معضل، وأن كثيرا من الأسباب والمؤثرات والنوايا والظروف ينبغي أن تكتشف قبل إجازة حكم مقنع. أما الابتسارات فلا يمكن قبولها.

يمكن أن يكون تناسب الذي أتمته الحكاية الاعتراضية نوعا من العدل، أو بعبارة أخرى «عدل البنية»، وهذا تناسب هو: الهبوط الاختياري المشارف للموت بالنسبة إلى المور المادى مكافعا الهبوط الاضطرابى بالنسبة إلى الرؤية الروحية. ولكن الراوى يثق أننا قد نفكر أيضا في شروط العدل الإنسانى. وأن الأمر كله عندئذ ينبغي أن يصبح أقل بكثير من حيث النقاء مما ينبغي أن تكون عليه البنية؛ فالرجال الثلاثة مسؤولون عن تشوهم بطرق مختلفة، وعلى حد تصور العدالة الإنسانية للأمر تعتبر العلاقات السببية بين الهبوط والاعوار قاصرة؛ إذ لا سبب في الحالة الأولى، والسبب غير مباشر في الحالة الثانية، ويعيد للغاية في الحالة الثالثة. إن عدل البنية يكشف عن قانون عنيد؛ قانون العين بالعين، وهذا القانون يقتض بصورة خامضة في

لحظات غير متوقعة. ونحن، وإن كنا قادرين على فهم شروطه، لا نشعر برضى أخلاقى عندما نشهد نتائجه.

والصدام بين نوحى العدل صدام كلى أبدى بالطبع. وتناسبنا يستن قانونا ولكنه غير أخلاقى، وقد ظهرت العدالة في بنية الحكاية بشكل غير أخلاقى. فالراوى يذكرنا في حكاية بعد أخرى أن العقل الإنسانى يرجو نظاما أخلاقيا يضع في اعتباره نوايا المتهم والظروف التي أدت إلى سلوكه قبل إجازة حكم عليه. والحكم في البنية يهزأ برجائه. والصراع في غير حاجة لأن يقرره المؤلف بصورة جلية؛ فهو قريب من السطح بما يكفى لخلق قلق عميق.

والقلق له حيواته الخاصة، والسؤال المتعلق بالعدل الإنسانى يهيم لنا أفكارا ثانية عن المعنى الذى يمكن استخلاصه من الثوابت السائدة في الحكاية، وهى الهبوط والمور. ويضطرنا التأزم الناتج لامتخاذ نظرة ثانية حذرة تجاه الترتيبات الأخرى الكثيرة العاملة بين الأحداث والشخصيات، فتتساءل في نهاية الأمر عن الهدف من هذه اللعبة.

- ٥ -

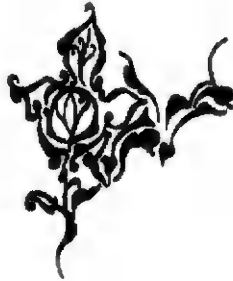
وإذا كان بعض الحكايات فى الحكاية قد أشعرنا بالقلق، فإن آخرها ببساطة مفاجئا بصورة فكهة، إذ تزوج كل منهم. فالأمين قد أمره الخليفة أن يعيد إلى عصمت تلك المرأة التى سبق أن ضربها ولفظها. أما المرأة الأولى فقد تزوجت من الدرويش الأول الأمير، وأما الأختان الحاقدان فقد أصبحتا زوجين للدرويشين الآخرين قبل أن تقول أى من العروسين كلمة أسف أو يقول أى من العريسين كلمة شكر. ونحن نشك تقريرا فى أن الخليفة فهم كل هذه الأحداث فهما طائشا، وهو الذى أثار العافية فاختار الزواج من المرأة التى لا ماضى لها.

يضحك الراوي قليلا على الأمراء الذين انقطع منهم الرجاء، ولكن الضحك كان علينا، على الملقى. فنحن نرى أكثر مما ترى الشخصيات، ولكن سمادتنا بذلك ليست أكثر. وقد تكلم هوفمانشال عن صفاء (الليالي) (٧) مع أن هذه الحكاية لا تعنى بالصفاء - أو بالانطلاق - الذي يؤدي إليه التأمل المنفصل للانسجام الرابع الذي يحمده عالما أخلاقيا تسوده المفاجآت. والراوي يكفيه أن نكتشف في العالم نفما يصدق، ثم نذكر أننا لسنا جمهور هذا النغم، وإنما نحن أوتاره.

إن الفضول الذي أبده الدراويش في منزل السيدات قد بين أنهم لم يأخذوا العبرة من مغامراتهم. ولو أنهم كانوا قد اعتبروا من انسياقهم إلى مزالق فاصلة شارفت بهم الموت، لكان النقش الذي يحلر من السؤال عما لا يعنى قد اتخذ دلالة عميقة بالنسبة إليهم. وهكذا، عادت كل الشخصيات إلى الحياة العادية دون أن يطأ عليها تحول؛ فليس هناك ندم على ما بدر منهم، ولا أكسبهم العور حكمة، كما أن الزواج الأخير لم يكن في محله، وقد جاء من حيث ترتبه بمثابة تعليق ساخر على المواقف الأخرى في الحكاية.

## الهوامش:

- (١) يمكن الدلع بأن المسلم المتطرف إذا قرأ هذه الحكاية فإنه لا يحب بالمزلف الأخلاقي، والحقيقة أن تطرف مثل هؤلاء يرجع إلى اعتقادهم بأنهم ينضمون إلى ظل معرفة أروى أخلاقية تهب أخلاقية العامة. ويمكن الدلع أيضا بأن من الصوفيين من تقول في إله وهمي. ولا شك أن حكاية «مدينة النحاس» ربما كانت منهجية إلى حد أنها في نظريهم لا تنطوي على استعمال رمزي.
- (٢) هذا الدراويش ضيف لأن المنزل وإن كان قد هُتَم إلا أن الموضع كان يمكن الاعتداء إليه. ونلاحظ أن عدم الاعتداء إلى القبر إنما هو ببساطة دليل على تدخل السماء. ولحد الصوفي البار مجهول في «الخليقة لأبي نعيم الأصبهاني ج ٢ ص ٨٤».
- (٣) Macnaghten, I, 34-141; Habicht, I, 146-349.
- (٤) Habicht, I, 326. Not in Macnaghten.
- (٥) Cf. C. Lévi-Strauss. *Mythologiques*, I (Paris, 1964), 61.
- (٦) Cf. V. Propp. *Morphology of the Folktale*, trans. L. Scott (Austin, Texas, and London, 1968), 53-54.
- (٧) In his preface to the Insel Verlag edition of Littmann's translation, *die Erzählungen aus den tausendundein Nächten* (Wiesbaden, 1953), I, 14.



# المرأة - الحكاية

## فى «الجمال والبنت»

من ألف ليلة وليلة

مصطفى الكيلانى \*

### ١ - فعلية الخطاب الحكائى .

٠/١

« كان هناك إنسان من مدينة بغداد وكان  
أعزب وكان حملاً ... » .

ينفتح وجود النص على زمن هو الماضى البعيد  
ويرتبط بـ «إنسان» فى مكان محدد هو بغداد .

بات (فاعل) يبدو شبه محدد، حاك يظهر فى مركز  
الفعلية السردية الأول، ليس دالاً مصرحاً به ولا هو  
افتراض محض، بل وجود فى الغياب أو خفاء فاعل .

« كان هناك .. » ، مجرى سردى بدئى يتضمن  
عدداً لا نهائياً من الاحتمالات، كأن يقال : « كان هناك  
امرأة... » أو « كان هناك مدينة... » .

وإذن، فالجملة السردية الأولى تقضى أن تعدم فى  
لحظة مخصوصة كل الاحتمالات الممكنة. فيستقر

■ جامعة الوسط ، سوسة ، تونس .

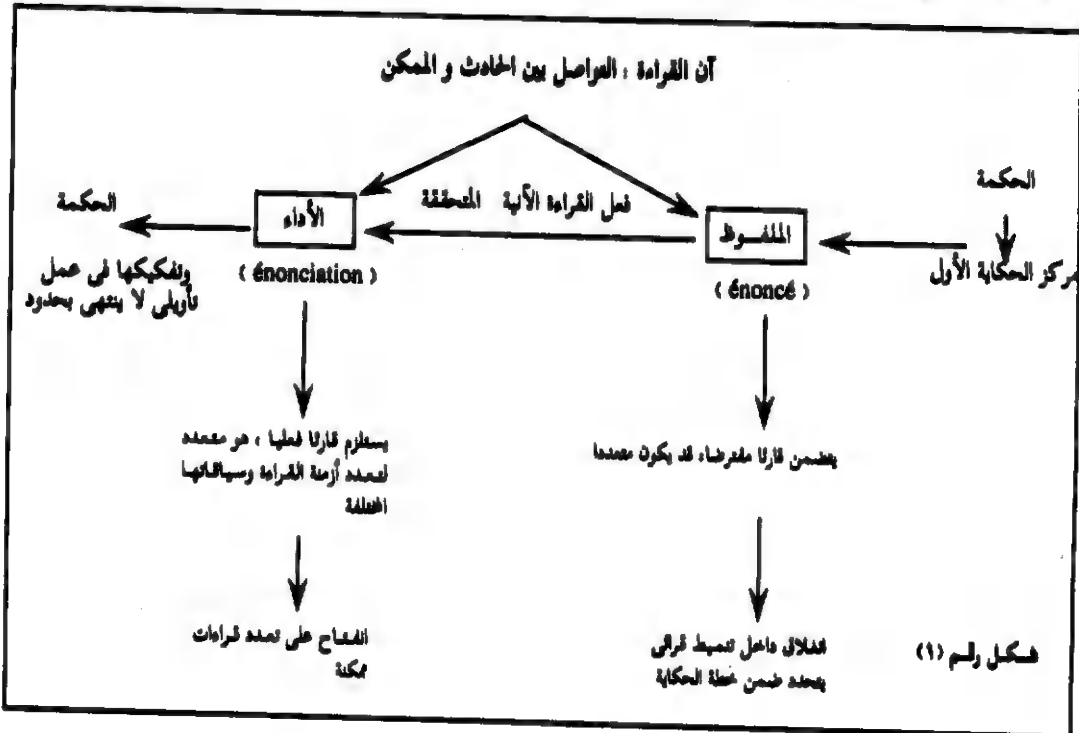


(القارئ المفترض) مجرد في ضمني الملفوظ الذي استقر في مدار خطة حكاية مشتركة تكررت أنساقها المعرفية في ثراث الحكاية، واستلزم إعضاع نسج الأحداث والشخصيات، وشتى المدلولات، لمركز قيمي له ثوابته المعقدة لتبليغ حكمة بأساليب حكاية يراد بها الإمتاع والإفادة معا .

ولكن تعددت حلقات الإيصال وأساليبه ومواطن التقبل، فإن الخطاب أحادي الغرض يذكر بالبده في مطلع الحكاية الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) (١) ، إذ يفتح على الكثرة في الأساليب والدلالات الفرعية وينفلق في الاتجاه الآخر للتقبل، كى يستعيد نمركزه الأول ويندمج في الموقف الحكيم ذاته الذي من أجله تأسست الحكاية .

إلا أن القراءة فعل مغاير لفعل الحكاية، ذلك ما يجوز في بعض القراءات تفكيك الموقف الحكيم للوقوف عند الثوابت الدفينة المنتشرة آثارها داخل نسج الأحداث، فتختلف دلالة القارئ والقراءة من الملفوظ ذاته إلى الأداء الذي يحول الملفوظ إلى فعل تلفظ في آنية القراءة : (شكل رقم ١١)

إلا أن المستقبل الثانى، أحدهما خارج عن النص - الملفوظ متصل به بفعل القراءة، والآخر قائم فيه. فيبدو الأول نقطة متحولة في مجرى الزمن لتعدد لحظات القراءة وسياقاتها ، وهو قارئ عدد، في حين يتجمع الثانى عند تقبل الملفوظ وتفكيك عناصر بنائه وتجزؤ ما يمكن تأويله قارئاً واحداً مفترضاً، وإن تعددت الإمكانات القرائية ، لأنه من النص - الملفوظ وإليه، برغم تحوله إلى فعل أداء يستلزم وصل الملفوظ بالتقبل فالحاكي، وقد أسس النص - الملفوظ ، تمثل من البده قارئاً ما هو القارئ المفترض وتتميطا قرائها يستجيب لخطة الحكاية وخرضاها الحكيم والإمتاعى ، في آن، الكامن فيها، كما وضع حلقات تواصل بين أطراف عدة، راء هو قناع الحاكي، وملفوظ قابل من داخل بنائه للتلقى والفهم ومتقبل هو جزء من مشروع الحاكي، بعضه مجموع دوال يتضمنها النص، وبعضه الآخر إمكانات تأويل تفتح الملفوظ الحكائى باستمرار على مستقبل القراءة المتعددة في أزمنة وسياقات مختلفة. فالمستقبل الثانى



المكشوف والمستتر، رجل (حمل) أهرب في السوق  
«متكى على قفصه» .. وامرأة «ملثفة بإزار موصلى من  
حرير» ... رفعت قناعها... عيون سوداء بأهداب وأجفان  
ناحمة الأطراف كاملة الأوصاف... وإذا الحدث مجال  
سردى يؤلف بين متنافرين في معتاد الحياة المجتمعية تبعا  
للظاهر والمتكشف؛ إذ يتواصل شخصان مختلفان جنسا  
وتركيب خلقه، ويتبادلان في سلم القيمة الاجتماعية،  
استنادا في التأويل إلى هيئة كل منهما وإلى مجمل  
الأفعال المتصلة بالضميرين داخل سياق المشهد الواحد .

تتواتر أفعال الأمر وتتخللها أفعال دالة على حركات  
تمثل الاستجابة الفورية لجمل الأفعال الأولى :

أفعال الأمر	الأفعال الدالة على الاستجابة الفورية ..
- هات قفصك وابيني	- أعط القفص وتبعها
- احمله ..	- حمل القفص وتبعها
- احمل	- حمل وتبعها
- احمل يا حمل	- فحمل وتبعها ...
- احمل وابيني	- فحمل القفص وتبعها به إلى أن
- احمل قفصك وابيني	- أت دارا مليحة ...

يتنزل مجمل الأفعال في مكان محدد له علاماته  
وأشياؤه الخاصة بعرف لحظة التمثيل الشمولى  
بـ«السوق» ومنه إلى «دار مليحة» ، وتجسيم شبكة  
الأفعال نظاما من الحركات والروابط بين الإنسان  
والأشياء وبين الأشياء والأشياء ضمن نسق سردي  
تتمحور نواته حول فعلية واحدة متكررة : الشراء، وما  
يتصل به من من أمر واستجابة، إنه الحدث الواحد وإن  
تفرع إلى أحداث صغرى تبعا لتعدد السياقات : بائع  
الزيتون والفاكهاني والجزار والبقال والحلواني والمطار... ،

وتتولد عند القراءة مجموعة أسئلة، تجسم اندماج  
القارئ في ذات الملفوظ وتتواصل مع الحاكى الأول  
واضح الحكاية، ومع الحاكى الثاني (الراوي) المباشر  
لنقل الأحداث من موقع يحدده له الحاكى الأول، ومع  
الشخصيات والأحداث في توزيعها الوظيفي، والدلالات  
الحكاية في لعبة انكشافها واحتجابها : (شكل  
رقم ٢)

٢/١

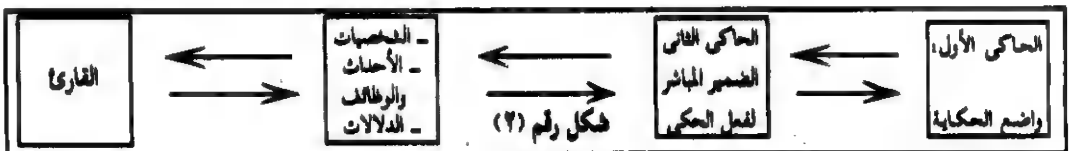
فلم اختار «حمل» بطلا للحكاية؟ ولم التخطيط  
حكايها لإدخال الحمل إلى القصر؟ وما السر في هدم  
الحدود الفاصلة بين الحمل (الرجل) والمرأة، وإزالة  
الحواجز بين فئة الكادحين، ممثلة في الحمل، والملكى  
السيادة والمال والجاه كما يظهرون في النساء والقصر وما  
في القصر من بذخ واستهتار ؟

لا ننحس فعلية الخطاب الحكائي في حال  
عارضة، أو حادث يتكرر، بل ننبش من حدث يختزن  
عددا من إمكانات التفرغ والتكاثف : «وبينما هو في  
السوق يوما من الأيام متكئا على قفصه إذ وقفت عليه  
امرأة ..»

إن «إذ» الفجائية قضت، منذ البدء، نفى  
الاحتمالات المتعددة لتطور الأحداث؛ فهي لعبة التجميع  
والاستثناء، أو «الانتخاب» الذى يحتم اختيار إمكان واحد  
ونفى جميع الإمكانات الأخرى دفعة واحدة في آن  
الحكى ...

## ٢ - حركات النص الحكائي .

تتراكم المفاجآت قصد الإدهاش في سلسلة أحداث  
تتواصل تبعا لمنطق توليدى تسمح به بنية الحدث الأول؛  
حمل تعترض سبيله امرأة، وفي الحدث مقابلة بين



الفقراء والأثرياء من ناحية وبين الرجال ممثلين فى الحمال والنساء من ناحية ثانية. بذلك يفرق العجيب فى متخيل يهدم سلطة الواقع ويشرح فى الآن ذاته سلطة الحكاية .

إن انفتاح الباب يعنى فى الحكاية بدء تجاوز المخطور، إذ يمثل الباب فاصلاً بين عالم «الحريم» وعالم الرجال، وتكون المرأة، علائقاً للسائد، المشرع الأول لهذا التجاوز، فهى التى تجولت فى عالم الرجال (قيامها بالشرء) ، وبأدركت الحمال بالكلام واصطحبته إلى القصر وأدخلته إلى البهو ثم سمحت له بأن يحضر مجلس النساء فى غياب الرجال الأقارب .

ولأن سارد حكايات (ألف ليلة وليلة) واحد وإن تعددت السباقات، فإن خطة السرد متناظرة تبعاً لثوابت أسلوبية وأخرى قيمية أخلاقية تتكرر على امتداد الحكايات، وكما يستقطب الحدث الشخصية فى تدفق خطاب يتأسس بالحكمة، ومن أجلها تظهر المرأة علامة الخيانة والمكر والخديعة والقدرة العجيبة على مغالبة الرجل حد التغلب عليه أحياناً كثيرة بالهيلة والجمال، وهى مجمع تناقضات بين الجمال الخلقى والقبح الخلقى كأن- تقدم على الخيانة فى مواطن عدة لتعيلاً للحكاية المحملة (القصر) ولإقدام شهرار على القتل (الدافع إلى القصر)، وكأن تظهر أدة للخلاص فى آن .

تستمر المرأة فى المجرى السردى الثانى علامة للحركة الدؤوب، تؤثر فى الآخر (الرجل) ولا تتأثر به. وإذا كان تغلبها الضمنى على الرجل فى المجرى الأول يرد إلى سلطة المال وحاجة الرجل (الحمال) إلى العمل للحصول على الرزق، فإن خلال المجرى الثانى لا يحدد عن سلطة المال مع إضافة دلالة الكثرة (النساء) فى مقابلة الواحد (الحمال) ثم الكثرة القليلة عند ظهور «الأهجام الثلاثة» . وكما ترد كثرة أفعال الأمر فى المجرى السردى الأول إلى المرأة، مجمع سمات القوة الغالبة (المال والجمال)، فى مواجهة القوة النقيض ممثلة فى الجهد العضلى عند الاستجابة الفورية لمجم أفعال الأمر،

وللاختلاف بين الأشياء عند النظر فى الحاجات الحافزة على تعدد مرات الشرء وكما تعدد المشاهد داخل المكان الواحد، فإن «الشرء» ذلك الفعل المتكرر، علامة الزمن الذى يمدد بالقصد السردى لإثبات الوظيفة الواحدة بأساليب مختلفة، وبذلك يتسع مجال الحدث تبعاً لخطة السرد الحكائى فى احتفائه بالأحداث أكثر من اهتمامه بالشخصيات، كأن السارد وهو يشرف، من الأعلى، على المجال السردى ينظر إلى الأحداث فى نسجها العام ولا يرى من الشخصيات «الحمال والمرأة» ورائع الزيتون والفاكهائى والجزار والبقال والحلوانى والمطار... إلا ظلالاً باهتة لا تطفو على سطح الأحداث ولا تستقطب تأثيراتها فى أبنية نفسية بها تعرف الشخصيات فى أجناس السرد المعاصر. وتختلف المرأة والحمال عن الشخصيات الأخرى فى الاقتراب من حمز تسمية تميل على مجمع ما هو مجتمع الحكاية الناطق بها والمندس فيها.. وبدو المرأة، عند الوصل بين أجزاء الحكاية، معث السرد ونواته الأولى وأفقها التأويلى. فهى بمثابة الحد، خلال الحمز السردى الأول، الفاصل بين عالم الأنثى الخاص وعالم الرجال، ذلك العالم الخارجى، وهى النافذة تفتح على الداعل عند انتهاء الحمز السردى الأول وابتداء الحمز الثانى .

«إلى أن أتت داراً مليحة» ، ينقطع مجرى أول للأحداث وتحصل النقلة من سيات مكانى هو مركز الفعلية كما تظهر فى شبكة أفعال إلى سيات مكانى ثان هو مركز فعلية جديدة، تتجسم فى شبكة أخرى من الأفعال تبعاً لوظيفة سردية مغايرة للوظيفة السابقة: «وإذا بالباب قد انفتح...» ، بهذه الجملة السردية يكون التحول من فضاء الشارع إلى القصر وما فى القصر من أشياء وأفعال. يستحضر الراوى المستقبل ضمناً ويحرص على إدهاشه بالعجيب المتخيل الذى يقضى إلى المرمى المحسوس .

فيجوز السارد بالانتقال من المجرى السردى الأول إلى الثانى هدم الحدود الفاصلة، دفعة واحدة، بين

ورمز القوة الغالبة؛ إذ وراء العجز الظاهر قدرة عجيبة على المغالبة حد التغلب بما تمتلكه من أسلحة الجمال والذكاء ...

إن فعلية النص الحكائي الكبري - وإن لم تستقر في معن دلالي - هي فعلية مسكونة بالصراع بتوجيه ضمني من السارد؛ ذلك الضمير الخفي وراء اسمية شهرزاد، الكيان السردى القادر على إنطاق الصمت بالكلم الحكائي وممارسة سحر اللغة عبر ذات متخيلة ؛ هي المرأة تغالب موتها وتحول المستحيل إلى ممكن يتحقق فعلا حكائيا بمنع القتل وبغير مجراه من الدم يسفك إلى القوة تولد نقيضها وتثمر حماة .

### ٣ - في القوة، والقوة المضادة .

لا يجعلنا النص مباشرة إلى مصادر القوة ، وإنما هي علامات مختلفة يمكن أن تجمع بالتأويل في نواة مفترضة هي الحافز الأول على فعل السرد وهي الطاقات المتعددة تسكن الأفعال ويحتم انتشارها في علاقات تضاد أحيانا وتآلف أحيانا أخرى، مع الاختلاف داخل أى من الصنفين . تطفو القوة والقوة المضادة على سطح الأحداث عند تجميع الأفعال والدوال الحافة بها، فتبدو الأولى جمالاً يصير بالحيلة والذكاء، في حين تظهر الثانية قوة عضلية مكفوفة للوضع الاجتماعى (الفقر) ولانتفاء سمات القوة الأولى، ومنها الذكاء على وجه الخصوص .

على ذلك الأساس، تحتزن العلاقة الضمنية بين القوتين صراها بنسب داخل أدق خيوط النسيج السردى ويسكن الشخصيات في حركاتها الظلية الباهتة، ويخرق كامل البناء الحكائي ليومى إلى ما وراء شهرزاد؛ حيث مركز السارد الأول الخفي ويمكن الخطوة السردية .

١ / ٣

يتكرر وصف الجمال الأنثوى لتشويق السامع وشد انتباهه من وصف الدلالة في مطلع الجرى السردى الأول إلى وصف الصبية في الجرى الثانى ؛ فوجدها صبية

فإنها تستمر داخل سياق المرأة - العدد ، فتتسع الهوة الفاصلة بين السلطة والسلطة المغايرة في الاتجاه النقيض، ويزداد بذلك الطوق المضروب سردها حول الرجل (الحمال) ضيقا .

يتجاوز السرد في الجرى الثانى التباطؤ المقصود وتكرار الحدث الواحد بأشكال مختلفة إلى الحركة السريعة في حيز سردى محدود ؛ فيعج المكان بالأشياء والأفعال الدالة على الحركات :

« قامت الصبية من السرير ... نهضت من السرير ... خطرت قليلا ... قالت (يليه فعل أمر؛ حطوا عن ...) ... أفرغن ... صففن .. أعطين الحمال دينارين ... قلن له ... قالت له الصبية .. التفتت ... قالت لها ... فقلن له .. سمعت البنات ... قالت صاحبة الدار ... قالت الدلالة قامت الدلالة .. شددت وسطها .. روقت المدام .. أحضرت .. قدمت المدام ... جلست ... تضمره ... قامت البوابة ... رمت نفسها ... لعبت في الماء ... أخذت الماء في فمها ... بهت الحمال ... غسلت أعضائها ... مسكته ... »

تقابلها أفعال الرجل الخاضع لإرادة المرأة :

« نظر الحمال .. وجدها صبية .. قال .. فنظر .. لم ير .. قال الحمال .. قال .. فرح الحمال .. قال ... جلس .. »

تواصل هذه الحكاية الفرعية إعلان انتصار المرأة على الرجل بالجمال والحيلة، وفي ذلك تكرار لوظيفة سردية وسمت الحكاية الإطار لـ (ألف ليلة وليلة) والحكاية المتفرعة عنها في نسق توالد البنية الاستطراذية بطابع الحكمة المعلقة في بدء السرد وشبه الخفية في غمرة تدفق الأحداث. فالمرأة هي علامة الخطيئة في تمثيل الوجود عامة بمرجع عقدى محدد وفي الوجود الحكائي، وهي علامة الوهن في ظاهر التركيب الخلقى

لا يختلف في الماهية عن اندهاش السارد المندمج مع ما يرويه للآخرين، ولا عن اندهاش المتقبل الممكن .

بهذا التأويل لا تخرج قوة المرأة الممكنة عن مدار القوة الأخرى التي هي، في ظاهر البناء السردى، قوة مغلوقة، وهى عند المبحث التأويلي مصدر تشريع وجود القوة الأولى بمشكرات رسم المرأة في أذهان عامة الرجال .

٢ / ٣

إلا أن قوة المرأة تتجاوز حدود الجسد، في تثنياته المدهشة وصفاته وأفعاله، إلى ما وراء الظاهر، حيث تكمن قوة أخرى أعمق تأثرا من الأولى هي الذكاء أو الحيلة، فتتملك المرأة الرجل بالمال والجمال (الدلالة) وبالجمال والحيلة (نساء الدار). وما لا يساح في ظاهر الحياة الاجتماعية يتحقق في سرها، أى في جهر الحكاية عند التنقل من السوى إلى داخل الدار، بذلك تجوز الرؤية من ثقب الحكاية وعبر موطن السارد الرأى الكشف عن المحتجب، وتهتك أسرار التخفى دون الالتجاء إلى الرمز أو الإيماء. لقد استطاعت المرأة بالحيلة إقامة مجلس غمرى في غياب سلطة الرجل، وحولت المكان المغلق (القصر) إلى فضاء للتحرير الكامل بالخمرة والعري الجسدى والفعل الجنى، قولا وحركة .

فالتحم الذكاء والجمال في بناء قوة أثنوية ظهرت في الجسد والعقل عند تداخلهما الوظيفى، إذ جمال الجسد جزء من جمال العقل، كما أن جمال العقل هو جزء من جمال الجسد القادر على التفكير وإثارة الآخر (الرجل) إلى حد الفتك به أحيانا .

وإذا كانت قوة الرجل (الحمال) تنحصر في عصره، بما تسفر عنه أفعال الاستجابة لأفعال الأمر، فإن قوة المرأة ذات ماهية مغايرة، لأنها تتجاوز الحسى إلى ما وراء الحس، حيث الإثارة والإدهاش والقدرة على منع أية قوة ذكرية من الانتشار داخل مجالها الخاص حد السيطرة والتملك .

سابقة القد قاعده النهذ ذات حسن وجمال وهيون ميمون الغزلان...، وفي الوصفين إحالة على المجرى لطلق أحيانا كثيرة، وعلى الحسى أحيانا أخرى، دون توغل في التفاصيل. لقد اهتم السارد الواسف بإبراز جسد الأنثوى تجسما لرغبة الآخر (الرجل) في التمتع المرأة - الحكاية، وفي ذلك الوصف المشهدى صورة أخرى لتعكس في ذات الرجل الحاكي والرجل المتقبل. تخضع المرأة - الحكاية لحظة وصفية تتأسس على خبرة عمالية هي خبرة المجموعة الحاكية داخل السارد الواحد الهكية في سلسلة المتقبلين داخل العصر الواحد وضمن صور مختلفة .

ليس جمال المرأة، عودا إلى خطة السرد والوصف، وغلا كاملا في التجريد أو التدقيق، وإنما هو وجود يخل بمر في مجرى السرد طيفى السمات والحركات، هو العرى يشد إليه الأنظار :

«قامت البوابة وتجردت من ثيابها وصارت عريانة ثم رمت نفسها في تلك البحيرة ولعبت في الماء وأخذت الماء في فمها وبخت الحمال ثم غسلت أعضائها ثم أشارت إلى نهديها ...» .

وعند البحث في سمات ذلك العرى تتأكد صورة لجمال الطيفى، إذ تلفتى الأسماء، «القد، النهذ، لميون، الحواجب، الخدود، الفم، الوجه، النهذان، لبطن، الأعضاء...» والأفعال الدالة على الحركات، «نهضت، خطرت، رمت نفسها، لعبت في الماء، أخذت ماء في فمها، بخت، غسلت أعضائها، أشارت إلى نهديها...» في رسم ملامح جسد هو أقرب إلى لتخييل إلى الرؤية في واقع الوجود الحسى، يوصف في إثارة لا تقتصر على الجنس بل تصل بين لذة لاستماع أو التقبل الحكائى ولذة تمثل الآخر عبر نسجة تداخل بين الحلم والواقع .

ويكون الحمال (الرجل)، في لعبة الحكى، هنا بصير الجسد الأنثوى في سماته وأفعاله، باندهاش

- ٤ -

آثارهما بما يحيل على واقع أو وقائع، فإن الحكاية يمكن، عند التفكيك وإعادة البناء، اختزالها في عرض الحكمة، يساعد على ذلك إحالة الأسلوب، وما يتضمنه من دلالة، على الجرد في مطلق التخييل.

فالحكاية، بناء على ما سبق، هي التوجه نحو الأعلى حكمة، لا تقل خطورة عن الحكمة في النص القرآني ولكن بأساليب يراد بها التقدم بالرسالة الحكيمية إلى عامة الناس، وهي التوجه نحو الأعلى مثالا ينتزع من المرأة أهم سماتها الأدمية كي تنقلب إلى فكرة مجردة هي ولبسة ذهن جسمي، أو تحول بالقصد إلى ذات مشوهة قادرة على إلهاء الآخر (الرجل) بما تمتلكه من جمال وذكاء وجراءة حد الاستهزاء بالقيم والأخلاق السائدة.

وبذلك يتنصر في الحكاية، وفي سابقتها ولاحقتها، ثابت عقلاني يقابل بين الخير والشر ويغلب الأول على الثاني، فلا يبقى من الحكاية عند تفكيكها إلا المرأة، تلك الذات المشوهة، وموقف عقدي يعيد سلطة الظاهر إلى سلطة المختفى، والكثرة أسلوبا ودلالة وقيمة خلقية إلى الواحد المطلق.

غير أن ظاهر الحكاية لا يتلاءم كلياً مع ما هو محتجب فيها دلالة، بالرغم من أنها حكاية المرأة دون منازع، ذلك أن السارد هو الذي يخطط لتلك القوة بما يتناقض في الظاهر مع «منطق» الصراع القائم في الحكاية بين الجنسين، وبما يؤكد، عند قراءة المحتجب، قوة الذكر الأقوى الذي يصف الآخر (الأنثى)، ويبالغ في تعظيم قوته لي شحن الرسالة الحكيمية المشوهة داخل أنسجة السرد بمعاني الإدهاش والتحذير، ولكي يصل بين الحكاية وغيرها من الحكايات الفرعية، وبين مجمل هذه الحكايات والحكاية الإطار، عوداً بالكثرة إلى الواحد وبالفرع إلى الأصل.

فتستمد المرأة سماتها من الحكاية ذاتها بل هي الحكاية تتفرع بقصد التشويق والإدهاش، خدمة لغرض بدئي انطلقت منه الحكايات ولم تحدد عنه، وظلت شديدة الارتباط به إيماء أو تصريحاً، هو تبليغ الحكمة لمن هو في حاجة إليها<sup>(٢)</sup>. وإذا كان نسيج الأحداث والشخصيات في أجناس السرد الأدبي المعاصر هما الأسلوب والدلالة معاً، يظهران مجتمعين ويتركان

## الهوامش :

(١) احدث جرماً من «حكاية العمال والبنات»، من الليلة العاشرة والعاشر، ألف ليلة وليلة، دار العودة، ١٩٨٨، ص ٣٣ - ٣٦.

(٢) ورد في مقدمة ألف ليلة وليلة بعد البسلة والحملة والصلاة: «إن سمر الأولين صارت عبرة للأخمين لكي يرى الإنسان عبر التي حصلت لغيره ليحذر ويظالم حيث الأم السائلة وما جرى لهم فيلزم ٥٠ ألف ليلة وليلة، دار العودة، ١٩٨٨، ص ٥.



# الراعى والحملان

## قراءة فى الحمل والبنات

محمد بدوى\*

«يجمع الراعى قطيعه؛ يرشده ويربده. غير أن ما يجمعه لا يعلو إن يكون الراعى  
مطمئن، يجمعون عند سماع صوته (أصغر ليجتمعون). وبالعكس، يكفى أن يخطئ  
الراعى ليظن القطيع».

ميخيل فوكوره

مخداع السرد:

تلوح حكاية «الحمال مع البنات الثلاثة فى بغداد» وهى تنطوى على قدر كبير من المكر والخداع. مكر هو نوع من اللعب؛ لعب الكلمات والعلامات والإشارات الذى ينهض بوظيفة محددة هى ملاءمة المقدمة لوظيفتها المنبثقة من الحكاية ومشروعها وطرائقها لإتمام هذا المشروع. ومن ثم نشعر أننا نستدرج دون تنبه إلى مخداع السرد ومكره. العنوان يوحى بأن السرد سيتمحور حول رجل شاب فقير يعمل حمالاً فى بغداد مع طائفة من البنات، فإذا قرأنا الحكاية اكتشفنا

الخدمة؛ فليس الحمال سوى شخصية من الشخصيات التى تتحرك فى فضاء الحكاية، وليس لمة ما يميزه عن غيره، بحيث يوضع فى العنوان، لاهو بطل الحكاية ولا حتى من ينهضون بدور فد فى أحداثها، ولا هو بمن ينالون خيراً على يذى الخليفة كما نال الآخرون، إنه فقط الخيط الأول فى حكاية كثيفة، عنصر من عناصر الفضاء، يشارك فى إبراز غيره، وفى إضافة بعض اللمسات على جو الأحداث. محض صعلوك فقير، مستطيع بغيره، يؤدى دوراً لم يغفلت من قبضة السارد إلى حياته المكدبة، فقد ظلّ كما هو حمالاً فقيراً، وأصر السارد على تأييده فى وضعيته، ورغم ما قام به فلم يكافأ على شئ. لقد دخل الحكاية حمالاً أهزب فقيراً، وخرج منها كذلك.

\* مدرس الأدب العربى الحديث، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

الازدهار والمتعة والإساءة، فإذا قرأنا الحكاية عرفنا أن الصورتين اللتين بنى بهما العنوان ليستا في الحكاية (١).

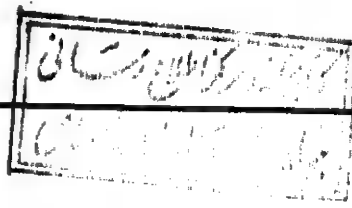
ولا يقف الخداع عند العنوان (٢) الذي جاء بالغ البساطة، وإنما يتعداه إلى استهلال الحكاية. البنت مقنعة - تماماً كالحكاية - ولكنها بعد برهة ترفع قناعها ليظهر من تحته عيون سوداء بأهداب وأجفان ناعمة، فتسلب الحمال الفقير الأعزب لبه، فيتبعها كالنوم. وهو ما يحدث لنا مع الحكاية. إذ ندخل فضاءها عبر مشهد حي في سوق تقليدية من أسواق المدن العربية في العصور الوسيطة، على نقيض الكثير من الحكايات التي تبدأ بتقديم الشخصية الأساسية الفاعلة في الحكاية، عبر وصفها وتلخيص ماضيها. وما إن ندلف إلى البيت حتى نتقل إلى فضاء غامض ممزج في بيت تسكنه ثلاث بنات ساحرات الجمال، وحين يراهن الحمال يسلم لبه، فيكاد القفص أن يهوى من فوق رأسه. من السوق إلى البيت، تبدو الحكاية مغربة للحمال ولنا في آن. حتى إذا جاء الليل وغطت الشمس، دخلنا في فضاء مغاير. حين يدخل الحمال البيت تبدأ الحكاية في استعراض البنات، الأولى جبينها هلال، والثانية وجهها يخجل الشمس المضيفة، والثالثة تخطر أمام الحمال جبقة وذهاباً في مشهد مغر مثقل بالأمانى الغامضة. وما أن يعلم الحمال أنهن وحيدات ويعشن دون رجال، حتى يتشبث بالمكوث، فهن ثلاث والمنارة لا تثبت إلا على أربعة. إن الوظيفة الوصفية هنا بالغة الوضوح؛ حيث الوصف أداة السارد لتحقيق الخداع والتهميل لدى التفصيلات، بحيث نسلم للفضاء، ونندمج فيه.

وهكذا خدع الحمال، ومن بعده الصعاليك الثلاثة، والخليفة هارون، ووزيره جعفر، وسيف نغمته مسرور. فالبنات على عكس ما يظهرن تماماً. إنهن

لكن للحمال وظيفة نصية ينهض بها كما أركلها إليه سارد الحكاية. إنه أول من نصطدم به في الفضاء فدخل معه إلى البيت، أي تجاوز بنا العتبة الفاصلة بين فضاء وفضاء، ومن ثم فهو يمثل الخارج السطحي، يمثل السوق الذي يمكن أن يكون مسرح لقاء الرجال بالنساء، لكنه لا يقوم بما يقوم به البيت من مهام. السوق عالم الضوء والحياة المجانية الصاخبة، والانكشاف، فيما ينطوى البيت على إمكانيات مغايرة تجعله مغلقاً في وجه التلصص، والعيون المفتحة، والآذان المتشعة التي تبتغي فضح الأسرار وإباحة المكنون الهباً للوضوح والشمس. أهمية الحمال إذن تنبع - فحسب - من كونه يمثل السوق والوضوح وهوان الأشياء وعففتها لا من الدور الذي يوكل إليه في بناء الحدث وتنميته، ومن ثم فوضعه في العنوان ضرب من الخداع.

بيد أن العنوان يمارس ضرباً آخر من الخداع، فهو إذ يضع الحمال مع البنات في قران واحد فإنما يخلق «أفق انتظار»، محدد. البنات تعني النساء اللاتي لم يتزوجن، اللاتي لم يبن بهن. وقد كانت كلمة «بنت» تعني يوماً الأنثى بعامة، أي المرأة، في مقابل الابن، لكن المجتمعات العربية الحديثة تشهر بالكلمة إلى المرأة في طور معين، هو الطور السابق على الزواج. ويدور أن هذا المعنى كان قائماً حتى مع دلالة الكلمة على الأنثى بعامة، فقد كانت كلمة البنات دلالة على التماثيل الصغيرة التي كان الأطفال يلعبون بها في صباهم. وفي هذا، فإن وضع كلمة الحمال مع البنات في قران واحد يوحي بمغامرة رجل فقير مع نمط من السندريللا، وما يرتبط بها من دلالات. لكن من ناحية أخرى، تشهر كلمة البنات في كثير من استعمالاتها إلى معنى آخر يرتبط بالمرأة العامة، وعلى وجه الدقة بالغاء، فنحن نقول بنات الهوى، وبنات الليل... إلخ، والعنوان في هذه الحالة ينضح بدلالات اللهو والجون، خاصة في بغداد؛ مدينة





الكيمان، فقد تكدر مبيتنا هنا بشئ يقطع الصلب.

لكن برغم عناصر الهائلة والخداع جميعاً، سنجد مقدمة الحكاية باثة علامات تومى إلى لعب الحكاية، وتلمح إلى ما يكمن خلفه من أسرار. لدينا - أولاً - العبارة المنقوشة على الباب لتبده الداخل، ولها طبيعة تحريرية، وهى حافز مؤجل، ستوضح وظيفته فيما بعد. لدينا - ثانياً - بثّ المأساوى فى الملهوى، على نحو ما نرى فى الحوار الدائر بين البنات والحمال، وهن يساوونه على مبيتته فى بيتهن نظير قدر من المال، ومثل المشهد الماجن بعد تحكّم الشراب فيهن وفيه، وما ينطوى عليه من ظلال دلالية محصورة فى حقل معين. إنّ اللهو بفحس الأعضاء الجنسية والتبارى حول أسماء وكنى الأمير والفرج فى مأدبة العريضة *orgiastic banquet* (٣)، كما تعبر إحدى الباحثات، لا يشى بالمرح الماجن والتهتك فحسب، وإنما يشير أيضاً إلى الحواجز الصماء التى تنهض بين الرجال والنساء، وتلدو كلاً منهما أن يرد الآخر، إلى ذلك هناك الإيماء إلى الصراع الأبدى الدائم بين الأنثى والذكر. بعبارة أخرى، يكشف الهزل عن قول جاد مؤداه أنّ العلاقة الجنسية هى محرق الحياة. وحين نتقدم فى القراءة، سنجد أن ما يحدث للشخصيات جميعاً باستثناء الخليفة ووزيره والحمال، ينتج عن هذه العلاقة من خلال الحب أو النزو الجنسي أو اختراق الحرم.

المشهد اللاهى يمكن تفسيره طبعاً بما يحيط بالحكايات بوصفها نصوعاً حرة من ظروف تكون وإنتاج. أعنى أنّ بإمكاننا أن نرى المشهد عمومياً إلى حضور السامع أو القارئ ودرجة النص فى لروضائه. وهو ما يحدث فى حكايات أخرى، وفى أماكن أخرى من حكاياتنا، فيما بعد، حيث كثيراً ما نجد مشهداً مسرفاً فى تفاصيل الاتصال الجنسي، أو وصفاً مسهباً لامرأة جميلة أو حتى لفلام جميل. أقول قد يكون ممكناً تفسير مشهد

يتحركن فى رشاقة، ويقدمن الطعام فى كرم، وبشرين وبغنين. وخلف الجمال الفادح والفرح العارم بالحياة، هنالك تشوّه داخلى بعيد الغور. مع ذلك تقدمهن الحكاية حيلرات مع القاصدين، ربما لأنهن تصرضن لأشياء ستمرفها حين نوغل فى القراءة. ولذلك يقلن للحمال: ونحن بنات ونخاف أن نودع السر عند من لا يحفظه، وحين يصّر على المكوث معهن يظلمن منه أن يقرأ ما نقش على الباب:

«فقلن له تبئت عندنا بشرط أن تدخل تحت الحكم ومهما رأيته لا تسأل عنه ولا عن سببه. فقال نعم» فقلن «قم واقرأ ما على الباب مكتوباً». فقام إلى الباب فوجد مكتوباً عليه بماء الذهب «لا تتكلم فيما لا يعنك نسجع ما لا يرضيك».

هكذا تبدو العبارة التى نقشت بماء الذهب كأنها لغز محير يوقظ الرغبة فى فضحه، وتتأزّر مع الليل والبوابة الضخمة على إخفاء أسرارهن التى يخفن أن يودعنها لدى من لا يحفظ السر. كأن النقش علامة سمبوطيقية تشير إلى أفق غامض سئلجه بعد قليل، وبرغم مخادعة السرد لنا، فإنه حريص على إعدادنا لتلقبه.

لكن، أيعنى قولنا، إنّ الحكاية تخادعنا، أن ساردها قد أغلّ بالمقد الذى وقعه معنا منذ بداية الليالى؟ من وجهة نظر هذا التحليل لا، إنما الخداع رداء يخالطنا فقط، حتى لا يفضح الفضاء لأول وهلة، محاولاً أن يستدرجنا. لمة جو واش بالخفة والمرح، فضاء برئ من لقل الهرمات، لكن هذا الفضاء مجرد عتبة تفصل بين المرح والوحشية، فنجد أنفسنا قد تورطنا فنشمر بالخدعة. لقد وعدنا بحكاية خفيفة مريحة فإذا بها تأخذنا بعيداً عن سهرة الحب والشراب، كاسرة توقعاتنا، وتدخلنا مع الليل إلى فضاء مرعب، فنشمر بالضياح، ولسان حالنا يقول ما قاله الصعاليك: «لدينا ما دخلنا هذه الدار، وكنا بتنا على

إذا شق برد شق بالبرد برقع

دواليك حتى كلنا غير لابس (١)

والأبيات من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى شرح كثير؛ جالس الشاعر بنات من الصبيرات، يشبهن الطباء وهن من الحرائر، فجلسوا جميعاً للفرل والتبارى حول إبداء المحاسن، فهم يشقون أروبتهم حتى صار الجميع عراة؛ الشاعر العبد والفتيات الحرائر جميعاً. لقد كان مثل هذا اللهو معروفاً إذن في بلاد العرب أو بعضها، وقد يكون بقايا حفلات ماجنة كانت جزءاً من طقوس دينية انتهت وبادت. لكن الغريب أن مثل هذه المشاهد دائماً ما يكون الرجل فيها عبداً أو رجلاً من الفقراء. فالحفلات الماجنة التي كانت تقيمها زوج شهرار الخائنة، كانت تحدث في غياهب مع العبيد، وأبيات سحيم تدل على ذلك، أما الحمال في مشهد حكايتنا، فليس عبداً بالمعنى الحقوقي، لكن وضعته لا تجاوز وضع العبد كثيراً.

إلى ذلك كله ينطوي المشهد، برغم عريه وهزله، على تعارضات تؤسس معنى الحكاية. وهي تعارضات تنضوي تحت تعارض أساسي هو الخارج/الداخل، مثل: السوق/البيت، النهار/الليل، سطح الأرض/القبو، وهي تعارضات تطرح علينا إشكالات طابعها أخلاقي. بيد أن هذا الطابع الأخلاقي لا ينفي أن الحكاية مثقلة بما يشير إلى التاريخ؛ لمة أسماء تاريخية كالرشيد وجعفر والأمين، ولمة المكان المحدد تحديداً واضحاً في أبعاده وفي وظيفته النصية معاً. كما أن وصف البنات بالباهليات، ونسبة الشفاح إلى الشام، والخروج إلى عمان، والباسمين إلى حلب، والليمون والخيماز إلى مصر... إلخ، يورث إلى أفق السارد، وإلى برهة تاريخية معينة كان فيها المكان فضاء مفتوحاً أمام الناس لينتقلوا ويسافروا. إن سعة المكان وانفساحه وانعدام الحواجز بين أجزائه ونواحيه، يشير إلى الملك الممتد للخليفة، ويشير إلى مكانته ورمزيتها. بل إن

حكايتنا في سياق كهذا. لكن حتى في هذه الحالة لا سبيل أمامنا سوى فهمه وتأويله برغم فهمنا علة وجوده أو دلالة. فأولاً- نحن لسنا خارج الزمان والمكان، بل إننا في القلب من تأثيرهما. وكل نص أدبي يحيا في عصر ما ويستهلك لابد لنا من تأويله لصالح هذا العصر. وثانياً- أن الإقدام على نزع المشهد من الحكاية توهماً لعدم وظيفيته، بدهوى الأخلاق أو التحقيق العلمي.. إلخ، يعني أنه خارج بنية النص الفيزيقية؛ أي أننا نعطي لأنفسنا الحق في تجزئ النص وتفكيكه، بل تدميره فيزيقياً. لذلك قلت إن المشهد خداع، وإن خداع السرد جزء من لعب الحكاية، بنظم الفضاء ويؤسس الدلالة، وبخاصة إن فهمنا المعنى العميق للخداع في مثل هذا السياق، وأضئ به تناقض المظهر والخبير. فالحكاية تقدم البنات كأنهن براء من أية مشاعب، وهن في الحقيقة ينطوين على داخل عميق معذب. وما الفرح بالحياة إلا انفلات من قهرها بتبني نقيضه، الذي يقرئنا من الاحتفالية، حيث تتحرر البنات ومعهن الحمال من مواضع الحياة الاجتماعية التي تروّج تحت وطأة نسق قيمي صارم كايح لهواجس التمرد والانفلات. وبرغم توظيف السارد للمشهد في الإيحاء بالخداع، إلا أن لهذا الضرب من اللهو وجوداً فعلياً، على الأقل في بعض مناطق شبه الجزيرة العربية. فقد جالس سحيم الشاعر نسوة من صبير بن يربوع «وكان من شأنهم إذا جلسوا للفرل أن يتعاشوا بشق الثياب وشدة المعالجة على إبداء المحاسن». وقد صور سحيم هذا اللهو في شعره:

كسأن الصبيرات يوم لقيننا

ظباء حنت أعناقها في المكائس

وهن بنات القوم إن يمشروا بنا

يكن في بنات القوم إحدى الدهارس

فكم قد شققنا من رداء منير

ومن برقع عن طفلة غير عانس

## البيت والغابة:

من السوق المفتوح الذى ينهض على البيع والشراء، والعلاقات السريعة، إلى البيت المغلق الذى يشمل الأسرار وبكبتها. هكذا تسير الحكاية منعقدة من الحلقة السردية الأولى التى تمثل مقدمة الحكاية إلى الحلقة السردية الثانية، حيث يبدأ الحدث بعد رحيل النهار وتوغل الليل وتحكم الشراب. وحين يؤذن المرح بالانتهاء ندخل فى الفضاء الجديد. بطرق الصعاليك الثلاثة البوابة الضخمة للبيت الذى تسكنه البنات. ما الذى جعلهم يختارون هذا البيت بالتحديد دون غيره من البيوت؟ الجواب سهل جداً: لانبعاث الصوت منه، صوت العزف والقصف. كأنهم، وفى وجه كل منهم علامته الفاضحة - شعروا بعلاقة خاصة تربطهم بهذا البيت الذى برغم أن عبارة التحذير المنقوشة بماء الذهب تعلو بوابته إلا أنه مثلهم يحمل علامته. علاماتهم تشبه بدنى بعد فقدان كل منهم للعين الشمال، وتنزل اجتماعى يتضح فى ملابس الصعلكة وحلق اللحية (٦)، وعلامته صوت أناس يتحكم فيهم الشراب. الصعاليك غرباء تعارفوا أمام البيت منجلبين الواحد منهم إلى الآخر بالموار والتجرب من اللحية، الأولى علامة الجرح والألم، والثانية علامة التنزل من مرتبة عليا إلى مرتبة أدنى، من الإمارة والحكم إلى الصعلكة والغربة، ولذلك انجذب كل منهم إلى الآخر، ليشكلوا عصابة من أولى الضعف والهوان. أما الصوت الصادر من البيت فهو علامة الخروج على الوفاق، بسبب فقدان المؤسسة والعراء من الحماية والسعادة، ومن ثم الوحدة والهدم. فلو كان البيت مؤسسة لزواج هادئ مستقر لتلفع بالوفاق والسكينة، وحمل علامات أخرى، لكنه بيت مغامر، لبنات لم «يسلمن من تصارييف الزمان»، بحر الناس به فلا يدخلون. فمن بلج بيتنا يأخذ هبة الخان، ويبدو مأوى للسكران، سوى الباحثين عن موضع طارئ يقضون فيه ليلتهم وينصرفون.

الحكاية تمتد بهذا الملك بحيث يشمل اللامكان، حيث تشير صراحة إلى مكانة أمير المؤمنين وسلطته حتى على الكائنات غير البشرية. ذلك أننا حين نتقدم أكثر فى القراءة، نجد أن الجنة المؤمنة تعفو عن من عاقبته لأجله بوصفه «خليفة الله».

من منظور آخر نستطيع أن نفسر الإسراف فى وصف الطعام والشراب والفاكهة بأنه يشير إلى برهة ما تاريخية فى حياة المجتمع العربى الإسلامى فى المصور الوسيطة، حين تآزرت عوامل عدة لتحوّله إلى مجتمع غارق فى رفاه حسى، بسبب ما ينقل إليه من عراق، فيما يعانى من جراح عميقة فى الداخل. كأن الحكاية تكتب نصارها. لدينا الفرح بالرفاه الذى يكاد يقرئنا من صورة لفرديوس أرمى، لدرجة أن العبارة المكتوبة على الباب منقوشة بماء الذهب توكيداً للرفاه والترف، ولدينا من ناحية أخرى هذا القدر الهائل من اليأس الداخلى العميق والحريرة الروحية أمام القدر وتصارييف الزمان.

على أن بإمكاننا أن نستخرج دلالة من نوع آخر. أضحى أن نرى فى التولع بوصف الحسى، طعاما وشراباً وجنساً، توهماً للملذات يهفى إلى النهل منها. بهذا يكون نص الحكاية فى جانب منه تعبيراً عن يوتوبيا تحقق لنتج النص ومتلقيه على السواء رضاً من نوع ما. فهى تحقق للأول لذة الخلق والعلو عن الشظف والحرمان، وتأخذ الثانى إلى فضاضات مجاوزة لحيزه الواقعى المشغل بالسغب. النص فى مثل هذا التفسير يوتوبيا ناجمة عن اليأس التاريخى والعجز عن اجتراح التغيير.

لكن أن يكون النص متمسكاً مع اليوتوبيا فى جانب، وطارحاً إشكالات طابعها أخلاقى فى جانب آخر، فإن هذا يعنى أنه يحتفل بكتابة ما همش فى أنواع أخرى، كالنثر والشعر الرسميين - فيحقق لمتلقيه وظيفة تفرّ منها هذه الأنواع، ولذلك نجد فيه حضوراً ملموساً لهؤلاء الهامشين من عامة المدن العربية (٥).

ومن المؤكد أن البنات دأبهن السهر، ومن ثم قمن بنقش عبارة التحذير على الباب، حتى لا ينبش أحد في ماضيهن. العبارة تعنى فى جانب أن آخرين يجيئون مع كل ليل، يهرون ويغنون، كما أنها فى جانب آخر تعنى أن لدى البنات شعوراً بأن مايفعله مع هؤلاء الغراء، يثير التساؤل عنهن، بنات فائنات ثريات يمشن وحيدات ويستقبلن من يطرق بابهن فى عمق الليل، لا بد أن يثير التساؤل، فى مجتمع المدن الوسيطة المغلفة، لقد حرص السارد أن يخبرنا عن استقبال الصعاليك من قبلهن، فلم يفرعن من شكلهم اللافت، بل «لم يحتل نظامهم» وظن الجميع أنهم يصلحون لكى يحددوا دماء السهرة، بما يبحث شكلهم على التسلية. أليس هذا معناه أنهم يعرفن غرياء الليل جيداً، وهو أمر لا تدعمه فقط عبارة التحذير، بل يكشفه التعاطف مع هؤلاء الغراء وإكرامهم بتقديم الطعام والشراب فى كرم واضح.

ولكن أتعنى عبارة «لا تتكلم فيما لا يعينك فتسمع ما لا يرضيك»، رغبة البنات حقاً فى إخفاء أسرارهن أم العكس هو الصحيح؟ ألا تثير العبارة فيمن يقرأها الرغبة فى الكشف والمعرفة، خاصة أنها تظل تتردد طوال السهرة، كأنها لغز يحفز على حله؟ لقد حدثت البنات المحمال عن خوفهن من كشف أسرارهن، لكنه - فيما يبدو - لم ينتبه إلى مقصدهن. كما أن العبارة المنقوشة بماء الذهب لم تلفت الصعاليك. فقط ستلفت الخليفة حين يدخل، فشمعة تناقض بين جمال البنات وعوار الصعاليك، ولذلك لم يشارك - الخليفة - فى الشراب، مدهياً أنه حاج. لكن بمجيئه يلتم الشمل، وتبدأ الحكاية سيرها نحو السر الذى ظلت تراوحت فيه طويلاً.

«بعد أن يدخل الصعاليك ويأكلوا، يبدأ الغناء، فينجذب الخليفة المتفنع إلى البيت»

فدبت فيهم الحرارة، وطلبوا آلات الطرب فأحضرت لهم البوابة دفاً موصلياً، وعوداً

عراقياً، وجنكاً أعجمياً. فقام الصعاليك وأخذ واحد منهم الدف وأخذ واحد العود وأخذ واحد الجنك، وضربوا بها. وغنت البنات. وصار لهم صوت عال. فبينما هم كذلك وإذا بطارق يطرق الباب، فقامت البوابة لتنظر من بالباب. وكان السبب فى دق الباب أنه فى تلك الليلة نزل الخليفة هارود الرشيد لينظر ويسمع ما يتجدد من الأخبار ه وزيره جعفر ومسرور سياف نغمته. وكان من عادته أن يتنكر فى صفة التجار، فلما نزل تلك الليلة ومشى فى المدينة جاءت طريقته على تلك الدار، فسمعوا آلات اللهو، فقال الخليفة لجعفر إني أريد أن أدخل هذه الدار ونشاهد صواحب هذه الأصوات. فقال جعفر: هؤلاء قوم قد دخل السكر فيهم ونخشى أن يصيبنا منهم شر. فقال: لا بد من دخولنا. وأريد أن نتحايى حتى ندخل عليهم. فقال جعفر: سمعاً وطاعة. ثم تقد جعفر وطرق الباب، فخرجت البوابة وفتحت الباب، فقال لها: ياسيدتى، نحن تجار مر طبرية ولنا فى بغداد عشرة أيام، ومعنا تجارة ونحن نازلون فى خان التجار، وعزم علينا تاجر فى هذه الليلة، ودخلنا عنده. وقدم ل طعاماً فأكلنا ثم تنادينا الله ساعة، ثم أذا لنا بالانصراف، فخرجنا بالليل ونحن غرياء فتنها عن الخان الذى نحن فيه، فترجو مر مكارمكم أن تدخلونا هذه الليلة، نسينا عندكم، ولكم الثواب. فنظرت البوابة إليه فوجدتهم بهيعة التجار وعليهم الوقار فدخلت لصاحبتها وشاورتهما، فقالتا له ادخلهم فرجعت وفتحت لهم الباب فقالا تدخل بإذنك قالت ادخلوا. فدخل الخليفة وجعفر ومسرور. فلما رأتهن البنات قمن له

تستعيد صورة خلفاء سابقين، وبخاصة عمر بن الخطاب. ولذلك ينهى كلَّ صعلوك حكايته قائلا: «وقصدت هذه المدينة، لعلَّ أحداً يوصلنى إلى أمير المؤمنين وخليفة ربِّ العالمين حتى أحكى له قصتى وما جرى لى...» وبعد أن يسمع الخليفة حكايات الصعاليك، وينصرف الجميع يظللُ موقفاً فهو لم يعرف حكايات البنات، ولم يكشف - بعد - عن شخصيته ولم يقر العدل.

الخليفة يتنكر، إنه إذن يغير من هيبته وشاراته، اسمه ومهنته ومقصده، ليدخل فى هبة أخرى، وشارات أخرى. أهمية التنكر كامة فى التحويل الهائل الذى يحدث فى الشخصية، على الأقل ظاهراً ولبرهات. الخليفة إذ يتنكر يتنازل لحظياً عن السلطة، ليعمك من الرؤية والتحقق، كأن السلطة تخول بين الكائن وصحة النظر، لأنها تحدث فيه تغييراً يطل ملكاته، فيعجز عن الرؤية، والسماع. وكى تستعاد هذه الملكات عليه أن يغادرها، فيخرج من شاراتها، نافضاً تأثير المؤسسة. ويدخل فى علامات وشارات أخرى، لا تكشف عنه. فيقدر على معرفة الأسرار، وكشفها، ويستطيع أن يفرق بين الظالم والمظلوم.

وكى يرى خليفة الله، فإن الحكاية تأتى بالأبطال إلى مكان واحد. ثم تبدأ بالكشف عن سرِّها فى صياغة دالة تبدأ بترميز الخلل وتنتهى بالأبطال وقد منحوا فرصة الحديث عن أنفسهم. لقد لاحظنا أن عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنك تسمع ما لا يرضيك» تلوح محفزة على التساؤل، وكلما ولج الحكاية شخص جديد ترددت العبارة ثانية، ومن ثم فهى جزء من طوبوغرافيا النص، وتكررها يقرها من النعمة الضابطة للإيقاع، لكنها تبدأ فى منحنا شغرتها مع مجيء الخليفة، فالسارد يخلق مشهداً خامساً، تندرج فيه لتكتسب دورها فى تنظيم الحكاية، تقوم البنات بإحضار كلبتين سوداوين، ثم تقوم

وخدمتهم وقلنا مرحباً وأهلاً وسهلاً بأضيافنا. ولنا عليكم شرط أن لا تتكلموا فيما لا يعنكم فتسمعوا ما لا يرضيكم قالوا نعم».

على هذا النحو يجيء بطل الحكاية ومركزها. وهذا يفسر لنا، ربما، وظيفة تأجيل الكشف عن السر فى حياة البنات، حتى يأتى الخليفة منجذباً - كالصعاليك - إلى البيت بسبب الصوت الصادر منه. كأن فى البيت ما يشبه المغناطيس الجاذب، حتى يكتمل - إلى حين - جهاز الحكاية.

الخليفة يتنكر، مرتدياً ملابس التجار، فدأبه أنه ينزل من قصر الخلافة، حيث يغادر سرير عرشه، ويهبط من أعلى إلى أسفل لينظر ويسمع ومعه وزيره وسيفه. لنلاحظ أن صورة الخليفة القرشى تسدعى صورة خليفة آخر هو عمر بن الخطاب الذى ابتدع المرسى ليلاً، حيث كان يهوى فى طرقات المدينة ليتسمع ويراقب بل كان أحياناً يتسلق الحوايط. فالتناس موضوع لعمله. إنه ولى الأمر أو خليفة الله أو ظله، فهو راع وكل راع مسؤول عن رعيته، مسؤول عن مراقبتها ومعاقبها بالقدر نفسه الذى يجعله مسؤولاً عن الذود عنها وحمايتها من الذئب، وكما يذب الراعى عن حملاته الذئاب والجوارح، يذب الخليفة عن رعيته، ومن ثم يتوسل أى وسيلة لتحقيق مأربه، حتى لو كان تسلق الجدران، أو التحايل على ولوج البيوت المغلقة.

إذ يحاول الخليفة رؤية رعاياه وهم عراة من أى ما يستترهم، فهذا معناه أنه يرفض الوسطاء، فى هذا السياق. أبداً يمكن الخليفة أن يهوى كل مدائن دولته وقرأها على هذا النحو؟ من المؤكد أن ذلك أمر يجاوز إمكاناته، لكن الخيال الشعبى يرسم صورة لولى الأمر كما يفهمه ويحلم به فى يوتوبياه، دون التنبه إلى واقعية هذه الصورة أو لواقعيتها. يأخذ الرشيد فى حكايات (الليالى) صورة شيخ بدوى يتحرى الحقيقة، وهى صورة

البيت الكبرى بسوط الكلبيين، لم تبكى وتحتضنهما. ووسط ذهول الجميع تنهض الدلالة لتلغى صوتا، وما أن تفرغ المغنية من غنائها حتى تشق البيت ثيابها، وتقع على الأرض مغشياً عليها وحين تتمرى يظهر على جسدها ضرب المقارع والسياط. فتعمل هذا البنات الثلاث إثر سماعهن لغناء الدلالة.

هكذا ينتقل السرد بفتة من فضاء الغناء والنشوة إلى نقيضه، حيث يتمزق سلام الرجال فيما تصبح البنات أكثر حضوراً. كأن البيت يصبح مسرحاً، تنهض البنات فيه بالتمثيل، فيما لا يملك الرجال سوى حبس الأنفاس بسبب ما يجرى أمامهم. نحن إذن مع مشهد رمزي مثقل بالإيماء، بل يكاد يقترب من الشعيرة التي تتكرر كل ليلة وتدفع بالحياة في أحداث مضت وانقضت. والشعيرة إحياء وتذكير، فهي معنى أن هناك حدثاً يخشى نسيانه، أو جرماً اقترف يبغي التذكير به مع مجيء الليل على أساس أن التذكير عقاب أو جزاء منه. لكن طبيعة الحدث الذي يعاد تمثله، تثقله بالتأزير بين الحركة والصوت، الغناء والبكاء، الإنسان والحيوان.. إلخ، فللحدث إذن طبيعة الدراما التي تنهض على التأزير بين الأدوات جميعها، لتملأ الفراغ المسرحي، وتسربل الحدث بالرمزية والإيماء.

تقول الفتاة لصاحبها: «قومي نقضى ديننا»، ما معنى الدين هنا، أمر إثم ارتكب وصاحبه مسلم بعدالة عقابه، على ارتكابه، وما معنى الكلبيين السوداوين، ولم تجلدان، ولم يعقب جلدتهما البكاء، وما هذه الأجساد المشوهة من ضرب المقارع والسياط؟ هذه أسئلة تؤجل الحكاية تقديم إجاباتها إلى حين، لكن بعضها يحتاج منا إلى الاجتهاد في فهمه.

مهما يكن الأمر، فشمعة ملاحظات، بعضها يشير إلى طبيعة النص السردى الشعبى، مثل غرضه لمشروعه الذى يوظف الأدوات جميعا للسهر نحوه، وبعضها ناجح

عن طبيعة الحكاية بوصفها نصاً حرراً. يذكر النص أن البنات اللاتي يقمن بشق ثيابهن ثلاث فيما تقوم الدلالة بالغناء. وهذا خطأ، فإما أن البنات اللاتي يقمن بشق ثيابهن ثلاث، بما فيهن الدلالة، وإما أن الدلالة تقوم بالغناء. فقط، وفي هذه الحالة فإن عنصر شق الثياب خاص بالثنتين. ويبدو أن الاحتمال الثانى هو الصحيح، لأن الحكاية تقدم لنا ثلاث بنات منذ البداية، صاحبة البيت، وأختها، والدلالة، فضلاً عن البنتين اللتين تحولتا إلى كلبتين سوداوين. وسنعرف فيما بعد أنهن خمس بنات حين يكشف الخليفة عن نفسه. إلى ذلك هناك ملاحظة أخرى، إن أثر الضرب بالمقارع لم يظهر فى المشهد المآجنى فى مقدمة الحكاية.

ينزع المشهد الأنفة عن الجميع، فهو يكشف خداع الصورة التي تبدى البنات فيها مرحات فكهات، وينزع قناع الغربة والصعلكة عن الأمراء الثلاثة. وهو ما فإن المشهد يلوح كأنه تأويل للغز العبارة المكتوبة بهاء الذهب، ويولد الفضول والشوق إلى كشف سر ما يجرى لدى الرجال وعصوصا الخليفة. لكن العقبة تتمثل فى قبولهم الشرط، وإلا ارتكبوا ما يوجب العقاب. وهو بالفعل ما يحدث، فرغبتهم الفضولية من القوة، بحيث إنهم يجمعون الرأى، ويسألون صاحبة البيت عن مغزى ما حدث أمامهم، وما إن تسمح سؤالهم حتى ترسل إشارة بقدميها فإذا بباب عزانة يفتح، ويخرج منه سبعة من العبيد، وبأيديهم سيوف مسلولة، فأمرتهم بشد وثاق الجميع. لكن القارئ الذى تمرس بأجهزة حكايات (الليالي) يعرف أن الأمر لن يصل إلى القتل، لا يمكن للخليفة أن يقتله عبيد، وأمر من امرأة، كما أن القتل لا يعنى قتل الرجال بل قتل الحكاية، وعجز ساردها عن تحقيق مخططاتها.

ولأن ارتكاب «أبوه» الفضول لا يمكن أن يكون نهاية مناسبة، فإن الحكاية تصل إلى نقطة حرجية تهدد مسارها، ولذلك تستدرك على نفسها، فقبل أن تضرب

- يعود إلى عمه ويخبره بما جرى على أبيه. يخبر العم بأنه يعرف القبر الذى دخله ابن العم مع السيدة.

- يذهب مع عمه إلى القبر ويدخلانه. يجدان ابن العم متفحماً وكذلك السيدة. يعرف من عمه أن ابن عمه عوقب لأن السيدة أخذه، وقد ارتكبا إثم زنا المحارم.

- يعود مع عمه إلى المدينة فيجدان أن الوزير الذى اغتصب ملك أبيه قد هاجمها فيفر من وجهه خائفاً لحيته.

- يقصد بغداد لعله يصل إلى الخليفة.

#### حكاية الصعلوك الغاني

- ملك ابن ملك. قرأ الكتب والتواريخ، فشاع ذكره وطلبه ملك الهند.

- جهزه أبوه للسفر مع عبيد له. وفى الطريق خرج عليه قطاع الطرق فقتلوا عبيده. أما هو فخرج.

- يلتقى الخياط فيخبره أن ملك المدينة التى نزل إليها هو أعدى أعداء أبيه.

- يحمل بعد نصيح الخياط له خطاباً. يوماً ما يكتشف سرداباً يقوده إلى قبر حيث يلتقى بصبيبة فائقة خطفها عفريت منذ سنين عدة.

- ينام مع الصبيبة، ويلوح لها بأنه قادر على إخراجها من أسرها، فتصحه ألا يفعل.

- يرفض القبة المطلسة فيحضر العفريت غاطف الصبيبة، فيهرب - هو - تاركاً فأسه ونعله. وبعد ذلك يندم. يعائب العفريت الصبيبة على حياتها له بقتلها، ويأتى به فيسخره قرناً.

- يتسلل إلى مركب مسافرة. يحاول المسافرون قتله فيقوم الرئيس بحمايته.

- بعد وصول المركب إلى إحدى المدن، يعرف الملك أنه

السيدة صاحبة البيت رقابهم تجلس لتسمع حكاياتهم مع الزمن، وبدلاً من أن يخبرهم الرجال معنى لما رأوه يبدأون فى البوح بأسرارهم، كأن التعارف الإنسانى فى (الليالى)، لا تتولى عراء إلا بعد أن يعرف الجميع حكاية الحاضرين جميعاً، وكأن الحكاية، وقد وصلت إلى نقطة ستعصر بعدها البنات الحكاية، تعود فتستدرك على نفسها، فتقدم الرجال أولاً، وتؤجل عملية التعرف على الخليفة ثانياً، وقبل ذلك كله تنفى عن نفسها أسباب الجرح من مسارها.

#### حكايات الصعاليك،

قبل أن نتوغل فى قراءة قصص الصعاليك الثلاثة، لا سهيل أمامنا سوى تلخيص هذه الحكايات، برغم ما للتلخيص من مخاطر.

#### حكاية الصعلوك الأول

- والده ملك وعمه ملك. وفى يوم مولده يولد ابن عمه أبيضاً.

- بعد انقطاع عن زيارة عمه يذهب إليه فيلقى ابن عمه الذى ولد فى يوم مولده. ابن العم يطلب منه أمراً، فيعده بعمله، دون أن يعرف أى شئ عن كنه هذا الأمر.

- يكتشف أن ابن العم يريد منه أن يخلق عليه قبراً مع سيدة، فلا يستطيع العراجع. بعد دخول ابن العم إلى القبر وقد سبقته السيدة، يندم على فعله. يحاول تعرف القبر فيفشل.

- يعود إلى بلده فيجد أن الوزير قد اغتصب ملك أبيه وقتله.

- ينتقم الوزير منه بفقء عينه اليسرى بسبب فقءه عين الوزير خطأ فى صباه. الوزير يأمر بقتله لكن السيف يشق عليه فيتركه شرطة ألا يظهر فى المدينة.

قرد قارئاً فاهم ذكى. أما ابنة الملك الشابة الساحرة فتعرف أنه رجل سحر قرداً.

- تقوم الساحرة الشابة بتخليصه من سحره بعد عشاء. تموت الساحرة محترقة ويموت طواشى الملك، ويصاب الملك فى فكه. أما هو فيعود إلى صورته الإنسانية، لكنه يفقد عنه اليسرى.

- يطرده الملك فيقصد بغداد للقاء الخليفة.

### حكاية الصملوك الثالث

- واث الملك عن أبيه، فحكم وعادل فى مدينته التى تطل على البحر.

- كانت له محبة فى السفر، فسافر طلباً للفرجة، لكن الريحاح تسحب المركب إلى منطقة فيه فيقتربون من جبل المغناطيس.

- فى الجبل قبة من النحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوق القبة فارس من نحاس على فرس من نحاس، وفى يد ذلك الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى صدره لوح من رصاص مطلسم. هذا الفارس مسؤول عن تحطيم المراكب التى تقترب من الجزيرة.

- يفرق الجميع فيما ينجو هو، بعد نجاحه بسمع هاتفاً يذله على طريقة قتل الفارس وكيفية نجاحه. ثمة شرط لذلك هو ألا يذكر اسم الله.

- يقتل الفارس الشرير، ويأبى زورق فيه رجل من نحاس، فيركب معه صامتاً.

- بعد أيام من إبحاره مع الرجل النحاسى يرى البابسة فيهلل ويكبر. يצלغه الرجل النحاسى فى الماء. لكنه ينجو بعد جهد ويصل إلى جزيرة.

- يرى عمالاً قادمين يقومون بنقل مؤونة من قبو. بعد انصرافهم ينبش فيجد سلماً.

- يقوده السلم إلى تسعة وثلاثين بستاناً، ثم يجد باباً مغلقاً فيصر على فتحه لرؤية ما فيه. يجد حصاناً يفكه ويمسكه فيطير به، ويحطه على سطح ويضربه بهذيله فيتلف عنه اليسرى.

- يجد عشرة شبان حور، يرفضون مكوثه معهم ويطردونه، يخلق ذقنه ويقصد بغداد.

بعد أن قمنا بالتلخيص على هذا النحو، ترى كيف نقرأ هذه السلسلة من الحكايات: كيف ندخل إليها، وبأى أداة من أدوات التحليل، وبخاصة أنها تفرى باقتراحات عدة. لدينا هنا ركاب من المأسى التى لحقت بالشخصيات دون أن يفهموا لم يخصصوا بها، ثمة قدرة تلوح متعالية على كل شئ كأن الناس ألعوبة فى يد قوة مبررة من العقل والعدالة، فهى تطوح بالأحلام والأمال، وتستل ما فى الحياة من بهجة. ولذلك، تهبدى لغة الأبطال وهم يسردون لغة مكسورة مهزومة مستسلمة. ولعل هذه السمة من الذاتية التى تكتنف اللغة نابعة من أن الأبطال يسردون حكاياتهم، ويفسرون أحداثها من زوايا تخصصهم، فهم أحياناً يقتربون من صورة الناطق بمظلمة، لا السارد لحكاية.

### مرآة الآثم

فى حكاية الصملوك الأول نحن فى حاجة لمعرفة البطل، أو الشخصية الأساسية الفاعلة. فإذا كان البطل هو الصملوك، فماذا عن ابن العم، ما وظيفته فى تنظيم السرد أم أنه مجرد عنصر ثانوى سينهض بذور محدد ثم يزاح: الصملوك هو الذى يسرد لنا الحكاية، حكايته هو، وهو الذى يتعرض للعذاب والانتقام، هذا صحيح، لكن ابن العم ليس فقط شخصية مهمة ولكنها أيضاً محفوفة بالغموض، وربما لا يمكن لنا فهم حكاية الصملوك دون حل هذا الغموض وإزالة. شخصية ابن العم مرحلية،



«ثم عاد معه امرأة مزينة مطيبة. أهي مجهولة له فعلاً، برغم أنها ابنة عمه، أم أنه لم يعرفها تحت تأثير الشراب؟

قد يرى القارئ في مراوغة الحكاية له، وعدم إجابتها عن هذه الأسئلة، مايشى بعدم الدقة في نسج الأحداث مما يبحث على عدم الثقة فيما يسرد له، لكننى على العكس أرى فيها شقوفاً دالة، وكاشفة عن عدد من المغازى. فابن العم لم يطلع أحداً على سره، لخشيته من الرفض والفضح، أما الصعلوك فلا يخشى منه، لا لأنه لا يعرف أن السيدة هي أخته، ولا لمجزه عن منعه من المضى في مشروعه، بل لأنه يرغب فيما يرغب فيه ابن العم. إن كليهما رديف لصاحبه، وما يوحد بينهما أكثر مما يفرق، لذلك توحدنا معاً في الاعتراف هذا الإثم، أحدهما بالفعل والثاني بالمساعدة. يقول لنا الصعلوك على لسان السارد إنه كان في سورة السكر ولم يقدر على رفض الطلب، لأنه كان قد وعد ابن عمه بمساعدته دون أن يعرف كنه الفعل ولا شناعته. ولكن هذا القول ينقضه تعاطفه الجلى مع ابن العم. لقد كان بإمكانه أن يسأل، خصوصاً لأن الغموض يلف الموقف كله، ومن ثم يمكنه الرفض. لكنه لم يفعل لأنه في أعماقه كان يرغب في التحرر من وطأة النسق الأخلاقي الذي يحرم الأخت على أخيها، بمباراة أخرى إن هذا الفعل، فعل الاتصال الجنسي بالأخت، كان موضوع رغبة مطمورة تحت ثقل الوصايا ووطأة القيم الدينية والاجتماعية، ومن ثم ففيما يعجز هو، يلوح ابن العم قادراً على التحدى، على إثبات ما يعجز هو عن مجرد التصريح به حتى أمام نفسه. ولذلك لا نشعر بإداته ابن العم، بل يصلنا فقط تعاطفه معه ورفضه للعقاب الذي حل به. هذا التعاطف واضح في موقفه من معرفة القبر الذي دخله ابن العم مع الأخت. لقد فُتس عنه بمد دخولهما بقليل ففتش في المشر عليه، بل ظل سبعة أيام ينقب عنه دون جدوى. وإخفاقه في معرفة القبر يرجع طبعاً إلى أنه لم يك راحباً في ذلك. فأن يمشى على القبر

فتخفى غيب نهوضها بما أوكّل إليها من أحداث، وما حدده السارد من دور لها، مع ذلك فهي ترائف الصعلوك منذ وجوده لا في الحكاية فحسب، بل في الحياة أيضاً. ليس هذا فقط، وإنما تقوم بفعل أساسى يستلزم فيه الصعلوك، وهو الفعل الكارثى الأول، الذى تنهال بعده الأحداث. لهذا كله ينبغي أن نحدد علاقة ابن العم بالصعلوك.

من منظور هذا التحليل يلوح ابن العم متوحدًا بالصعلوك، أو على وجه الدقة أن الصعلوك هو المتوحد به، علاقة التوحد مجاوزة لعلاقة المحاطة، وتصل إلى حد الاستزاج، وانتهيار الجدار بين اثنين، بحيث يصبح أحدهما امتداداً للآخر، حتى ليمرأتهما شخص واحد. بل لا نبالغ إن قلنا إن الأساس في هذا التوحد هو شخصية ابن العم، وإن الصعلوك محض انعكاس سلبى له، ولذلك يصبح الصعلوك بعد موت ابن العم محترقاً امتداداً له. بعد أن يبدأ الصعلوك سرد حكاياته بكلمات قليلة، يربط حياته بحياة ابن عمه على نحو واثق بمنغاز مجاوزة للعلاقة العادية بين ابني عم. «وافق أن أسمى ولدتني في اليوم الذى ولد فيه ابن عمى». الولادة في يوم واحد تربطهما، فيصبح الواحد مشنوداً إلى الآخر، ويصبح مصير أحدهما لحظة في حياة الآخر. لقد ولنا معاً وارثك الأول إثم سفاح المحارم، أما الآخر فلم يكن قد وجد بعد، فوجوده قرين للغيب الذى يفصح عن نفسه في أن يكون مجرد أداة. ونحن يغيب الأول عقاباً على ما اقترفه، يبدأ الثانى في الحضور. بيد أن حضوره رديف للغيب، لأنه حصر في تلقى الفعل لا المبادرة به. لم لم يطلع ابن العم أحداً على سره سوى الصعلوك، لأنه من بلدة أخرى، فهو لا يعرف السيدة، أعنى لا يعرف أنها أخته من صلب أبويه، ولم قبل الصعلوك القيام بالمهمة المطلوبة منه. الحكاية تراوخت في الإجابة عن هذه الأسئلة، فهي تفض النظر عنها وحديث الصعلوك عن الأخت يشى بعدم معرفته به، فهو يقول:

معناه أن بإمكانه أن يتراجع، وهو لا يريد التراجع ولا يرغب فيه. أما بعد انتهاء المهمة، أي بعد لؤاذ ابن العم والأخت بالقبر ومرور أسبوع كامل على وجودهما فيه، فقد كان سهلاً عليه أن يميز القبر وأن يعرفه بعد نظرة واحدة إلى اليمين وأخرى إلى الشمال.

لكن ماذا عن الحدث نفسه، ماذا عن سفاح المحارم (٧)؟

ليس سفاح المحارم أمراً شائعاً في (الليالي). فنحن نجد مرة في حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان، حيث يتزوج شركان أخته نزهة الزمان ويجمعا دون أن يعرفها فتحب من وتلد بنتاً تسمى «قضى فكان». ودلالة الاسم واضحة؛ إذ تلقى بالمسؤولية على القدر الذي قضى أمراً فكان. ويبدو أن الحكاية ترى الأمر انتقاماً سماوياً من أبيهما الذي اغتصب الملكة ليربذة. يبدو أن الحدث في هذه الحكاية لا يوضع في سياق المصائب الكبرى كما نرى في حكايتنا.

ابن العم وأخته يرتكبان هذا الإثم بعد تقصيد وإصرار. لقد عاشا معاً وأحب كلاهما الآخر، رجلاً وامرأة، دون اعتداد بالشروط التي تحوطهما. فلما كشفت أرمهما لأبيهما الملك زجرهما زجراً بليغاً على حد تعبير السارد، ومنع كليهما عن الآخر، فاحتالا على هذا التفرق، وخططا للاجتماع معاً إلى الأبد جشعين متفحمتين في قبر. ومن الجلي أن سلوكهما يتطوى على قدر هائل من التحدي، فهما يمارسان علاقة محرمة، إذ انهارت بينهما جدر الأخوة، وضمتها نوازع الهوى المحرم الملعون. سقطت النواهي، ونمت علاقة مدمرة وتوحشت، فهما لا يستطيعان الانفلات من سحرها، ولذلك - حين يتعرضان للتفرق - يخططان بدأب وصبر للاجتماع معاً. الغرب أنهما سادران في التحدي، فيختاران قبرهما معاً. في حكايات العرب عن العشق وصبرهما، يحدث التفرق بين العاشقين في

حياتهما، لكنهما يجتمعان معاً في الموت، في قبرين متلاصقين أو قبر واحد. وهو نفسه ما يفعله الأخ وأخته، في دخولهما القبر معاً، للحياة ثم للموت. كان بإمكانهما الهروب إلى بلاد يجهل الناس فيها أمرهما، لكنهما اختارا القبر عمداً، كأنهما يفران من السطح إلى الأعماق، من الشمس إلى الرحم، لؤاذاً بالقبر من المجتمع وإدائته. ودخول العاشقين إلى القبر معاً باختيارهما، وإن كان يتطوى على التحدي، فهو أيضاً يتطوى على التسليم بالعقاب وعدائه، ومن ثم اختاروا لهما «تربة» أي قبراً، ولم يجدا لمرسهما موضعاً مناسباً سواء، حيث العودة إلى الرحم الأرضي، الذي يضمن لهما مواجهة الإدانة، تعد تسليماً بالعقاب الذي نزل بهما، بل إن هذا العقاب يتبدى موضوع رغبة، في ضرب من السدور في التحدي والخروج على النسق القيمي.

إن علاقة الصعلوك بابن العم تتطوى على تعقيد وغموض كما رأينا، ومن ثم يصبح أحدهما مرآة للآخر أو «عروضه»، كما تقول الحكاية على لسان عم الصعلوك. لقد توحد الاثنان في واحد؛ نصفه خرج على المجتمع، واختار عقابه بنفسه؛ ونصف الآخر عاش ليري العقاب، ويندم، ثم يصبح عرضه الذي يتلقى العقاب من بعد. ولذلك، تقدم الحكاية نفسها بوصفها حكاية عن الظلم الذي يحق لرجل صغير مفعول به، من قوة مخيفة قاسية لا تعرف الرحمة. رجل على العكس من أبطال الحكايات، ليس فائتاً، ولا محارباً شجاعاً، ولا حتى قادراً على الحب. ورغم تسليم الحكاية على لسان ساردها الصعلوك بالعقاب، فهي تنهم هذه القوة بالافتقار إلى العدالة؛ ثمة انتقام غير مفهوم، وغير مبرر من قبل الصعلوك، وهو انتقام ينصب على رأس الصعلوك وأبيه وعمه؛ فالأب يفقد ملكه، والعم أيضاً، فيهما يفقد الصعلوك عينه بعد أن احترق ابن العم وأخته. كأن ثمة

### الهبوط من الفردوس

ما يحدث للصعلوك الثانى لا يبدو أن يكون صياغة أخرى للمشكل الأخلاقى الذى طرحه حكاية الصعلوك الأول. هناك بالطبع اختلافات وتوافقات بين الحكايتين، لكن النظام الذى يكمن خلف الأحداث والشخصيات واحد، كلا الصعلوكين ابن الملك، وكلاهما يتعرض لاعتداء قرة غاشمة، هى الوزير مفتصب الملك فى حكاية الصعلوك الأول، وقطاع الطريق فى حكاية الثانى، وكلاهما يتدخل شخص ما لمساعدته، الصعلوك الأول أنقذه سياف أبيه من القتل والثانى ساعده الخياط بتقديم الإيواء والنصيحة. وكلاهما يحمل عملاً لم يندم من بعد؛ الأول ندم على مساعدة ابن العم المرتكب زنا المحارم، والثانى ندم على رفضه للقبعة المطلسة. وكلاهما لنهر شؤم، فما أن بطأ موضعاً حتى تحل به الكوارث، وهكذا نجد أن الصعلوك الأول:

يذهب إلى ابن عمه ————— فيحترق ابن العم والصبيبة

يعود إلى مدينته ————— فيفقد أبوه الحكم، ويفقد هو عهده

أما الصعلوك الثانى فهو:

يهبط إلى القبو ————— فقتل الصبيبة المخطوفة

يذهب إلى قصر الملك ————— فتحترق الأميرة ويموت الطواشى ويفقد الملك عهده ... إلخ.

لكن الاختلافات بين الصعلوكين قائمة أيضاً، فالصعلوك الثانى يمتاز عن الأول بقراءة الكتب والتواضع وحسن الخط، كما أنه يلتقى بصبيبة آية فى الجمال. الأول رجل فقير صغير، مفعول به، فيما يحاول الثانى أن يكون فاعلاً ولو مرة، فيغسل فشلاً ذريعاً، لا مزيد عليه. فحينما يلتقى بالصبيبة فى القبو، ويموت معها ليلة مارأى

لعنة لحقت بالصعلوك، وبكل من يعرفه. الصعلوك لم يرتكب زنا المحارم، لكن لأنه ابن عم المرتكب وصنوه، الذى ولد فى يوم ولادته، وعوضه، فهو ملوث مثله. ورغم أن القدر قد «أهارة» على ابن العم وأخضه وعالبيهما، إلا أن النجاسة تنتقل إلى الصعلوك، فيعامل بوصفه مرتكباً للجرم، ذلك أن اقتراف التابو يجعل مرتكبه نفسه تابو. ولذلك يحلر لمسه حتى لا تنتقل منه النجاسة (٨)، ومن ثم نفهم لماذا يقوم السرد بعقاب ابن العم والصعلوك:

«فلما وفتت قدماه مكتئباً أمر بضرب عنقى، فقلت «أتقتلنى بغير ذنب» فقال: أى ذنب أعظم من هذا. وأشار إلى عينيه فقلت «قد فعلت ذلك خطأ» فقال «إن كنت قد فعلته خطأ، فأنا أفعله عمداً» ثم قال «قدموه بين يدي» فقدمونى، فحمدت أصبحه فى عيني الشمال، فأتلفها، فصرت من ذلك الوقت أعور كما ترونى. ثم كتفتنى ووضعنى فى صندوق، وقال للسياف «تسلم هذا، واشهر جسمك، وخذ، واذهب به إلى خارج المدينة واقتله، ودعه للوحوش تأكله».

على هذا النحو يكشف السرد عن رفض الصعلوك لهذه العدالة، كما تمثل فى يدها الباطشة: الملك المفتصب للعرش، الذى يقتص من الصعلوك لذنوب ارتكبه خطأ، وفى صغره، أى قبل تكليفه. وللتدليل على قسوة هذه العدالة، يشير السرد إلى أننا لزاء انتقام من الملك. فمقابل تلف العين قبل التكليف نجد الرغبة فى القتل، والحرمان من الدفن، والترك للوحوش. ومن البديهي أن يشمر الصعلوك بوجود غلغل فى الكون ونسيجه، ينتج عنه العقاب الظالم، واحتصاب العرش وتشويه الأعضاء. وإذا كان خلق اللحية وارتداء شارة الصعلكة دليلاً على التنزل من أعلى إلى أسفل، فهو فى الوقت نفسه دليل على فساد العدالة الأرضية، التى تشمل بالانتقام.

مثلها في حياته، تخبره أن العفريت عاهدتها إذا احتاجت إلى شيء، أن تلمس القبة المطلسة يديها، فيأتي في الحال، فما كان منه إلا أن أصرَّ على رفس القبة ليجيء العفريت فيقتله، فهو «معوود يقتل العفريت»، لكنه حين يقف في مواجهة العفريت يكشف عن هلع شديد. لقد ظننه رسول الفرح الآتي من عالمها الذي أقصيت عنه منذ خمسة وعشرين عاماً، فإذا به رسول الموت وأداة القدر. إنه، إذن، خماسة كلوب تلوح بالمطر دون أن تملكه.

على أننا لو تأملنا الأمر قليلاً لوجدنا أن الندم في الموقفين ليس واحداً. فالصعلوك الأول يساعد ابن العم في اللوذ بالقبر، وعيه كامن في صمته عن السؤال؛ في إذعانه لسطوة ابن العم عليه وتوحده معه. أما الثاني فهو في سورة النشوة بلبسته مع الفتاة التي تشبه «الذرة» على حد تعبير السرد؛ في هياج روحه غب الحب، يتدفع في فعل تدمري لنفسه وللفتاة. ويرغم أن الهبوط إلى أسفل حيث القبور، يلوح طريفاً إلى إلهاء الصعلوك، إلا أن السرد، وعلى النقيض من الحكاية السابقة، يصنع من القبور فضاء عذبا، يأخذ صورة الفردوس؛ رجل وامرأة التقيا مصادفة؛ المرأة منفية عن عالمها، أى عن الشمس الساطعة والهواء الطلق، وعن أبناء جنسها من الرجال، محبوسة في قبر ينوء بالمرلة، يحارها عفريت. أما الرجل فهو منفي عن بيت أبيه مبعد عن كتبه وعالمه، جالس عار، يعاني جراح روحه وجسمه بعد خروج قطاع الطرق عليه، مع هذا يصنعان فردوساً مكنوناً، معزباً، فيتحول القبر إلى نقيضه:

«ففرحت، ثم نهضت على أقدامها، وأخذت يدي وأدخلتني من باب مقنطر وانتهت بي إلى حمام لطيف ظريف. فلما رأيته دخلت ليأبى وخلعت ثيابها ودخلت فجلست على مرتبة وأجلستني معها وأتت بسكر ممسك وسقنتني، ثم قدمت لي مأكولاً، فأكلنا

وتخافتنا ثم قالت لي ثم واسترح فإنيك تعبان. فتمت بإسبغتي وقد نسيت ما جرى لي وشكرتها. فلما استيقظت وجدتها تكبس رجلى فدعوت لها وجلستنا تتحدث ساهة، ثم قالت: والله إني كنت ضيقة الصدر وأنا تحت الأرض وحدي، ولم أجد من يحدثني عمسا وعشرين سنة، فالحمد لله الذي أرسلك إلي ثم أنشئت:

لو علمنا مجيئكم لفرشنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا عذوبنا والتقىنا

ليكون المسير فوق الجفون

فلما سمعت شعرها شكرتها وقد تمكنت محبتها في قلبي، وذهب عني همى وخمى. ثم جلستنا في منادمة إلى الليل، فبت معها ليلة ما رأيت مثلها في عمري. وأصبحنا مسرورين فقلت لها: هل أطلعك من تحت الأرض وأريحك من هذا الجنى ١٢.

لغة جملة تلفت النظر في هذا الجرس الذي اقتطفناه من الحكاية: «خلعت ثيابي وخلعت ثيابها» إن خلع الثياب في مثل هذا السياق يعنى التهيؤ للاتصال الجنسي، لكننا نباغت بشيء أغبر يكسر توقعنا؛ فالسرد يقوم باستبعاد مشهد شهر عن (اللاهالي) التفتن في تصويره، كأن السرد يوصي إلى الاتصال الجنسي دون الوقوف لديه طويلاً. السرد لا يستبعد حدث الاتصال فهو يصبر عنه بجملة «ليلة ما رأيت مثلها في حياتي»، لكنه يوصي إلى احتياج مجاوز للرغبة الخالصة، فيمزجها بالمنادمة والحديث وإثراء الأشعار والغزل، حتى لا يشوب المشهد ما يهرج صفاءه. وربما تكون هذه الآلية عنصراً من عناصر صنع «الفردوس»، حيث الرجل والمرأة في

بما أن مرتكب القايو تلحقه النجاسة - على حد تعبير  
فرويد - فكل من يلمسه يصبح مثله. ولذلك يعاقب  
الصعلوك بتحويله عبر السحر من رجل إلى قرد، ومن ثم  
يؤول مصير كل من يلمسه إلى الدمار. لقد حذرت  
الصبيبة الصعلوك من لمس القبة حتى لا يأتى الجنى،  
ويكتشف أمرهما، لكن الصعلوك لم يسمع نصيحها.  
الصعلوك لمس الصبيبة حين بات معها ليلة لم يعش  
مثلها، ومن ثم لم يعد قادراً على منع نفسه من لمس  
القبة. الارتباط جلى بين لمس الصبيبة و لمس القبة، فكان  
القبة المطلسة مواز رمزى للزوجة، ومن ثم فلمس  
الصبيبة يقود إلى لمس رمزها. الصعلوك إذن مقترب العديد  
من المحرمات، الهبوط إلى أسفل الأرض، حيث الكائنات  
من غير البشر، لمس الزوجة المخطوفة، و لمس القبة شروعاً  
فى قتل الجنى وتحرير الزوجة من أسرها، وأخيراً الفرار من  
مواجهة الجنى، لجبنه عن تحمل مسؤولية ما نتج عن  
فعله، ومن ثم يكون العقاب فقدان الفردوس المكنون  
والحرمان من الفتاة، ثم التحول إلى قرد، فقدان الفردوس  
بعبده إلى ما كان عليه من ضياع وعراء. فيما يرمز  
التحويل إلى قرد إلى وعصه بارتكاب المحرم. لنلاحظ أن  
العقاب فى هذه الحالة مختلف عن العقاب الذى حلّ  
بالصعلوك الأول، فقد سحر قرداً ليحمر بعملية تعرف،  
حين تراه ابنة الملك فتعرف أنه رجل مسحور، وتعرف  
سبب سحره ومن قام به.

والسحر فى (الليالى) أمر شائع، فنحن نلقاه فى  
حكايات هذة. وهو باختصار تحويل للكائن البشرى من  
صورته المعتادة إلى صورة أخرى من مرتبة أدنى طبعاً.  
وغالباً ما يكون ذلك التحويل بسبب جرم اقترف. فالسحر  
إذن عقاب لمقترف إثم. لكن فى بعض الحالات - على  
نحو ما نرى فى «حكاية الصياد والعفريت» - يكون  
ناجماً عن رغبة فى التخلص من شخص، لكنها رغبة لا  
تصل إلى حد القتل. مع ملاحظة أن هذا التحويل يقف

وجودهما الحي الأولى البدائى، زوجان فى مواجهة  
الحاجة والوحدة وقوى الشر.

لكن هذا الفردوس لحظى موقوت، فسرعان ما  
يهبط منه الرجل والمرأة لخطأ هين، فيتهمان بارتكاب  
المحرم. فى الحكاية الأولى كان القبر مكان اقتراف زنا  
المحارم، وفى الحكاية الثانية يلوح القبر مزدوجاً، فهو من  
منظور الصعلوك وصاحبه فردوساً، لكنه من منظور الجنى  
موضع ارتكاب المحرم.

«فالتفت إلى وقال: يا إنسى، نحن فى شرعنا  
إذا زنت الزوجة، يحلّ لنا قتلها، وهذه الصبيبة  
اختطفتها ليلة عرسها وهى بنت اثنتى عشرة  
سنة ولم تعرف أحداً غيرها. وكنت أجيئها  
فى كلّ عشرة أيام ليلة واحدة فى زى رجل  
أعجمى. فلما تحققت أنها خائنتنى قتلتها».

نحن هنا مع وهى السرد بنسبة القيم وتغيرها، بل  
مع شكوى ضمنية من لوضى الحكم القيمى، ففيما  
تأخذ الصبيبة صورة المرأة المغبونة من وجهة نظر السارد  
الصعلوك، فإن الجنى الحافظ يرى العكس، فهى زوجه  
التي اختطفها ليلة عرسها منذ كان عمرها اثنتى عشرة  
سنة، وهى إذن قد زنت. وطبقاً لشرعة الجان يحل قتل  
الزوجة الزانية. هكذا نعم اللوضى العالم فنقترب من  
صورة الغابة التى تنهض الحياة فيها على القوة لا الحق،  
ولذلك يلوح السارد محتجاً على هذه القوة الظالمة التى  
ترى العدالة فى الانتقام، كما رأينا فى انتقام الوذير  
مغتصب الملك من الصعلوك الأول. ومهما يكن أمر  
الصبيبة والصعلوك، فإن الجنى القادر بعاملهما بوصفهما  
مرتكبين لقايو الزنا.

مرتكب القايو، كما سبق يعاقب، إما من قوة عليا  
تفهر عليه، وإما تتولى الجماعة التى غرق نسفها القيمى  
أو أحد أفرادها عقابه، كما حدث للصبيبة المخطوفة. لكن

عند حدّ معين؛ فالكاثر البشري المتحوّل إلى قرد مثلاً لا يفقد كلّ صفاته البشرية، ولا انتفى أى سبب يدل على أنه مسحور. وفي حكايتنا، فإن القرد الذى أصبح الصعلوك لا يصبح قرداً تماماً، بل يظلّ قادراً على الفهم والكتابة ولعب الشطرنج، مما يجعل الناس يرونه شيئاً عجيباً، ومن ثم يوجد من يكتشف أنه ليس قرداً بل إنسان مسحور.

وهكذا، يتعرض الصعلوك لعملية تعرف على النحو الذى هودنا إياه سارد (الليالى). يذهب الملك ابنته الشابة الحسنة لتتربى تلك «المحببة»؛ أى لتتربى القرد الفاضل الذكى الحسن الخط الذى فاز على الملك نفسه فى الشطرنج. ونحن نرى الأميرة القرد تغطى وجهها وتعايب الملك أباها: «كيف طاب على خاطرك أن ترسل إلى، فيراني الرجال الأجانب». وبالطبع يحجب الملك مما تقول، وتبدو عليه الحيرة. لكن الأميرة سرعان ما تشرح له الأمر فيعاتبها على أنّ بها فضيلة كالسحر دون علمه، ويطلب منها أن تخلص المسحور مما هو فيه من بلاء. ولكن على عكس كثير من حكايات (الليالى) التى وجد بها مسحورون، تتم عملية تخلص المسحور بعد معركة حامية، تضطر فيها الأميرة الشابة إلى التحول إلى كائنات أخرى، وبدلاً من تخلص الشاب المسحور وتزويجه من مخلصته الشابة الساحرة، كما يتوقع القارئ العارف بمنطق هذا المنصر فى (الليالى)، نجد الأمر مختلفاً. صحيح أنّ المسحور يعود إلى ما كان عليه من قبل، لكن معركة الساحرة الشابة مع العفريت تنتهى بطائفة من الخسائر، تلتف عين الصعلوك، واحترق فك الملك، وموت طواشيه، وأخيراً هلاك الساحرة الشابة محترقة. لم يخلص الصعلوك من أسره ثم يتزوج من مخلصته كما رأينا فى «حكاية التاجر مع العفريت». أيرجع هذا إلى أن الساحر للصعلوك ليس إنسياً، أم يرجع إلى ما اقترحه الصعلوك من إثم، أم لأنّ الصعلوك مقترف لتأبوء،

وكل من يلتمسه يصبح هو نفسه كذلك، ومن ثم يحلّ به عقاب من نوع ما. أم لأنّ تخلص الصعلوك وتزويجه، لا يتفق مع مخطط الحكاية، فاختفارت - من ثم - ما يجعلها تستمر حتى تصل إلى غايتها.

مهما يكن الأمر، فإن الصعلوك قد هرب بحيله إلى قرد. لكن لماذا لم يسحر كلباً - وقد ولع فى إثناء ليس له، على سبيل المثال؟

يبدو أن تفسير ذلك كامن فى تصور أنّ القردة كانوا أناساً فمسخوا لمصائبهم الله. هذا معناه تسليم السرد بهجرم الصعلوك. جاء فى القرآن «ولقد علمتم الذين اعتدوا منكم فى السبت، فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (البقرة ٥٦)، «وقل هل أتيتكم بشئ من ذلك مشوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه، وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت» (المائدة ٦٠)، «وقلما عقوا عما نهوا، قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (الأعراف ١٦٦). ولذلك، فالقرد أقرب الحيوانات إلى الإنسان، فإنه يضطك، ويهرب، ويقمى، ويحكى، ويتناول الشئ بيده. وله أصابع مفصلة إلى أنامل وأظافر. وقبل التلقين والتعليم، وبأس الناس، ويمشى على أربع مشية المعتاد، ويمشى على رجله حيناً يسيراً. ولشعر هينبه الأسفل أهداب، وليس ذلك لشئ من الحيوان سواء. وهو كالإنسان إذا سقط فى الماء غرق كالآدمى الذى لا يحسن السباحة. وبأخذ نفسه بالزواج والغيرة على الإناث، وهما غصلتان من مفاخر الإنسان على حد تعبير الديمهرى الذى يقول إنه يستمنى بفبه<sup>(٩)</sup> حين يغلبه الشبق. ولذلك، فالقرد يقيمون حدّ الرجم على الزانى أو الزانية منهم<sup>(١٠)</sup>. والعرب تربط، لسبب ما، بين القرد والغلظة. ففى الحديث أن الرسول (صلى الله عليه وآله) قال: «رأيت فى منامى كأن بنى الحكم بن المصامى، ينزون على منبرى كما تنزى القردة»<sup>(١١)</sup>. والعرب تقول فى أمثالها: أزنّى من قرد<sup>(١٢)</sup>. أما (الليالى) فتقرنه بالشبق، وتقرن العبد الأسود به، لأنّ كليهما مولع بالنكاح.

## شد ميفاليزيقا المعدن

فى حكاية الصعلوك الثالث، ابن محصيتب،  
غموض يلقى غموض الحكايتين السابقتين، وإن احتوت  
عناصر المأساة نفسها. ومن ثم فعلاقة المشابهة الناتجة عن  
علاقة المجاورة لبعضها عناصر أخرى. ورغم بعض  
الاختلاف فى الحوافز ونظم الأحداث يظل النسق  
الأساسى الذى ينتظم الحكايات الثلاث واحداً:

خرق لهرم — عقاب — الصعلكة.

يظل الحكاية ملك ابن ملك: حكم وعدل وأحسن  
للرعية، لكن عيبه كامن فى «محبته للسفر والفرجة».  
فضوله يأخذه إلى العجول ومطاردة المعرفة. ومن هنا تبدأ  
مشكلته. الصعلوك الثانى مولع بالمعرفة أيضاً، لكنها  
معرفة ثابته فى بطون الكتب وسير الأولين. أما ابن  
خصيب فهو ابن مدينة بحرية مفتوحة على الآفاق البعيدة  
الفاضة. المدن المكنونة المحاطة بمدن أو صحارى أو  
حقول، تظل غارقة فى أسر المكان المغلق، وأبنائها  
مكتفون بما لديهم. أما مدينة ابن خصيب فهى من طراز  
آخر، مكشوفة للبحر الذى يغرس فى نفوس أبنائها  
نداءات الفضول والمغامرة «فالبهر فتنة تسلب العقل»  
وتؤدى إلى الهلاك»<sup>(١٣)</sup>. إن ظاهره — كما يقول  
النفري — ضوء لا يبلغ، وقمره ظلمة لا تمكن، وبينهما  
حيثان لا تستأمن<sup>(١٤)</sup>.

وهكذا يشارك المكان فى تحديد مصير ساكنه، كما يحدد  
القدر مصير البطل التراجيدى. فالمدينة الواقعة فى إغواء  
البحر تسم أبنائها بما وسمت به من خصائص  
الاكتشاف والانفتاح، فيشبهون وقد تأججت فيهم نار  
غامضة. ورغم سلطة الحكم والمال يظلون مندودين إلى  
السفر، فهم أسرى فتنة البحر. البر يمنح الشعور بالانفراس  
فى المكان، فيما يلوح البحر بوعد الاكتشاف والمعرفة  
والفضول. وهكذا يسافر الصعلوك، أى يركب البحر

وهكذا، فالقرد شبيه بالإنسان، كأنه فرع منه،  
وليس العكس، أو هو على وجه الدقة كان إنساناً فمسح  
لخصائه الله. والعصيان إذن طبع فى الإنسان، حتى يظل  
العالم ممثلاً بالقرد. ولو كف الإنسان عن اقتراض  
الخطايا الكبرى التى تغضب الله لكان هذا معناه انقراض  
القرد فى العالم. ولأن القرد إنسان متحول، فقد ظلت  
واضحة فيه بعض المظاهر التى تدل على أصله، مثل  
الضحك والبكاء، والزواج والغيرة، والوعى بالذنب وإقامة  
الحذر على مقعره. وهو إلى ذلك كله كائن مغتلم،  
شديد الطلب للمواقعة. ورغم أن الصعلوك فى الحكاية  
لا يأخذ هذه الصورة، صورة المولع بالنكاح، فقد مسخ  
قرداً، ويسود أن الجنى اختار له هذه الصورة لأنه زنى  
بصاحبه، فهو يحوله إلى قرد لتظل هناك صلة بين الجرم  
والصورة التى صار عليها. لكن المسخ عقاب للعصاة بأمر  
إلهى، أما هنا فهو فعل شيطانى لا يتناسب مع الجرم،  
ولهذا يتبدى سرد الصعلوك شاكباً متأففاً، فقد عوقب  
عقاباً يجاوز جرمه، فيما ظلّ الجنى بلا عقاب، وحين  
عوقب لم يتناسب عقاب موته مع مجمل ما اقترف من  
جرائم. الجنى ارتكب جرم خطف الصبيبة، وجرم  
معاشرتها دون رضاها، وجرم نهبها من عالمها الذى تحبه،  
ثم بعد ذلك جرم قتلها وسحر الصعلوك. وحين تصدت  
له الأميرة الشابة نتج عن معركتها معه عدد كبير من  
الجرائم. صحيح أنه احترق فى هذه المعركة وقضى نحبه،  
إلا أن ذلك كله لا يتناسب مع ما اقترف. أما الصعلوك  
فقد عانى من تحوله إلى قرد، لأن هذا التحول وقف عند  
الصورة فقط، إذ ظل الصعلوك محتفظاً بكثير مما كان  
يعرفه قبل مسخه، ومن ثم فهو ليس إنساناً كما عهد  
نفسه وعهده الناس، وليس قرداً كاملاً يحيا مع قرد،  
لكنه إنسان تقريباً فى سمته قرد، هيئته ضد لحقيقته،  
ومن ثم يلوح كل شئ فى غير موضعه، والعدالة لا تجد  
من يحققها، ولذلك بعد فقدان عينه يتوجه إلى بغداد،  
لعله يقف أمام خليفة رب العالمين فيسأله شكواه  
ويطالب بإنصافه.

مشدوداً إلى ضوءه الذي لا يبلغ، ليعرض حياته للريح واختلاف المياه، والتيه، وسلطة المغناطيس «لأن الله وضع في حجر المغناطيس سراً، وهو أن جميع الحديد يذهب إليه».

وعلى عكس الصعلوك الأول الذي يشارك ابن العم واخته في ارتكاب سفاح المهارم، والصعلوك الثاني الذي يرتكب الزنا مع البنت المخطوفة، صاحبة العفريت، فإن ابن خصيب يحاول أن يكون قادراً على الفعل المجاوز رغباته الفردية. ففي جبل المغناطيس قبة من نحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوقها فارس نحاسي يمتطي فرساً من نحاس. وفي يد الفارس رمح من نحاس، ومعلق في صدره لوح من الرصاص المطلسم. ومصادم هذا الفارس رابضاً في موضعه، فكل مركب تقترب لابد أن تتحطم بعد تفككها فيغرق ركبها. يسمع ابن خصيب هاتفاً بأمره بقتل هذا الفارس ويدله على السلاح ونوعه وموضعه، كي يريح الناس من «هذا البلاء العظيم»، فيستجيب ويصرع الفارس. الحكاية إذن لا تحتوى على بطل مفعول به كما رأينا في الحكایتين السابقتين، بل تنطوي على صراع، قوة خيمرة يمثلها ابن الخصيب وتفتقر بالمعرفة وحب العدل وغير الناس في مواجهة قوة شريرة ضد لراحة الناس، مولعة بالتدمير.

في البداية تظهر قوة مساعدة للبطل هي لوح الخشب الذي ينحبه من الفرق، شأن كثير من الحكايات التي تحتوى حافز التعرض للفرق. ثم تظهر قوة غير منظورة هي الهاتف الذي يدل ابن خصيب على كيفية قتل الفارس النحاسي. ويسود أنها قوة محايدة لزاء ما يحدث، فهي التي تخبر الصعلوك عن طريقة نجاة المشروطة، أي أنها تضعه في اختبار:

«يا ابن خصيب إذا انتهت من منامك فاحفر تحت رجلحك تجد قوساً من نحاس وثلاث

نشابات من رصاص منقوشاً عليها طلاس. فخذ القوس والنشابات وارم الفارس الذي على القبة وأرح الناس من هذا البلاء العظيم. فإذا رميت الفارس يقع في البحر ويعلو حتى يساوى الجبل ويطلع عليه زورق فيه شخص غير الذي رسمته فيجىء إليك وفي يده مجداف فاركب معه ولا تسم الله تعالى فإنه يحملك ويسافر بك مدة عشرة أيام إلى أن يوصلك إلى بحر السلامة. فإذا وصلت هناك تجمد من يوصلك إلى بلدك. وهذا إنما يتم لك إذا لم تسم الله».

الهاتف يعني أن ثمة قوة مجاوزة لقوة البشر تتدخل لصالح الصعلوك، ورغم غموضها فهي تقوم فعلاً بإرشاده إلى كيفية التخلص من الفارس النحاسي، وتحذره من الوقوع في خطأ النطق باسم الله. مع ذلك فهي غير واضحة، بل قد تكون محايدة، فهي تتاج رؤيا رآها الصعلوك في نومه. بل إن الصعلوك ينام سنة صغيرة تشي بأن النوم يقوم فقط بوظيفة ظهور الهاتف وتدخله لصالح الصعلوك، فيأخذ الصعلوك صورة من يتلقى الوحي.

أما اعتبار النطق باسم الله محظوراً يجب اجتنابه للحصول على النجاة، فهو يشير بوضوح إلى بقايا عبادة قديمة ترى في رمز الشر إلهاً يعبد، وفي هذه العبادات اتخذ إبليس صورة إله الشر الذي يقسم حكم العالم مع إله الخير، وفيما بعد، في عصور نالية، خفضت رتبة هذا الإله إلى صورة ملاك عاص (١٥). ومهما يكن الأمر، فإن البطل لم يستطع أن يفنى بشرط عدم النطق باسم الله. فبرغم أنه قسر نفسه على الصمت لمدة عشرة أيام، إلا أنه حين رأى ما يشر بسلامته اندفع مهلاً مكبراً، فقام الرجل النحاسي بإلقائه في الماء. ومع أن ابن خصيب قد صرع الفارس النحاسي إلا أنه يعود مرة أخرى في صورة الرجل النحاسي الذي يقود الزورق.



في المعاجم العربية تشير مادة «نحاس» إلى معان عدة (١٧). فهي تعني الجهد والضرر، أو هي خلاف السعد من النجوم. نقول: يوم نحس أى مشؤوم. وفي القرآن «إنا أنزلنا عليهم ريحاً صرصراً في يوم نحس مستمر» (القمر/ ١٩). وفيه أيضاً «فأرسلنا عليهم ريحاً صرصراً في أيام نحسات» وقد قرئت نحسات بكسر الحاء وتسكينها والنحسات هي الأيام المشؤومات. هذا هو المعنى الأول. أما المعنى الثاني فيربط بالريح الباردة إذا دبرت كما أن النحاس هو الفخار، ويؤكد التفاسي (١٨) أن النحاس هو الدخان إذا خلص من اللهب وحلا وخلصت حرارته. وفي هذا المعنى نجد شاهداً لناهضة بنى جمعة يقول فيه:

«بضىء كضوء سراج السليط لم يجعل الله فيه نحاساً».

أى لم يجعل فيه دخاناً لا لهب له. ويفسر ابن مجاهد الآية «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» قائلاً: النحاس الصفر اللباب فيصب على رؤوسهم. وهو رأى الضحاك أيضاً الذي فسر «شواظ من نحاس» قائلاً: سيل من نحاس (١٩). أما القزويني فينص بجلاء على أن النحاس معدن قريب من الفضة. والفرق بينهما حمرة اللون والبهس وكثرة الوسخ. فالفضة أنقى طبعاً. أما النحاس فهو معدن مشوب يفتقد إلى النقاء. فحمرة نتاج الإفراط في الحرارة والكبريتية. أما بهسه ووسخه فلغلظ مادته. ولذلك يحذر من اتخاذ الطعام فيه لأنه يسبب أمراضاً لا حصر لها (٢٠). ويصر أبو حيان التوحيدي على الربط بين النحاس وفساد المزاج، فإن:

«من أدمن الأكل والشرب في أواني النحاس أفسدت مزاجه، وعرض له أمراض صعبة. وإن أذنت أواني النحاس من السمك شملت لها رائحة كريهة. وإن كبت آنية النحاس على سمك مشوى أو مطبوخ بحرارته حدثت سم قاتل» (٢١).

ابن خصيب إذن يصارع قوى يجعلها السرد رموزاً للفسر؛ جبل المغناطيس لم الفارس النحاسى. جبل المغناطيس الذى يذكر المؤرخون العرب أنه يقع قريباً من بحر القلزم في مصر (٢٦)، هو جبل شيطانى، على عكس الجبال المقدسة التى نراها في الثقافة العربية والعبرية. الجبل موضع مرتفع من الأرض، فهو قريب من السماء، مثل الجلجثة في المأثور المسيحي، وجبل المقطم في المأثور الفاطمي، تلك جبال طوبىها الأديان ومنحتها دلالة روحية. أما الجبل الأسود، فهو على نقيض ذلك، قد وضع الله فيه سراً، هو أن جميع الحديد يذهب إليه، ومن لم فكل مركب تقترب منه يلحقها الدمار، ولذلك نجد أن قبشه تقوم بدور ضد للقباب التى تنهض في الأماكن المقدسة التى طوبت. القبة المقدسة صورة مصغرة للقبة السماوية أى أنها نقطة التقاء الأرض بالسماء، فهي وسيط بينهما، منها تصعد دعوات المؤمنين، وفي إهابها تقام صلواتهم. أما القبة هنا، فهي نقيض ذلك تماماً؛ حيث يعلوها وثن شرير هو تمثال الفارس النحاسى.

لكن لماذا يأخذ المعدن هذه الصورة في الحكاية.

النحاس عنصر شحيح الحضور في الشعر العربي، بل يكاد يكون منعزلاً. وهذا أمر لا غرابة فيه. فقد كان العرب يدوياً يحيون في مجتمع بسيط، علمه حين يحثل هذه الأشياء، ولذلك فمعرفته بها عابرة، لا تصل إلى حد الألفة. فليس النحاس برقاً أو حماساً أو نوقاً أو برايع... إلخ، كى يصبح عنصراً أساسياً في ذلك الشعر. إلى ذلك منجد الأمر نفسه في القرآن الكريم. فكلمة النحاس تذكر في آية واحدة: «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» (الرحمن/ ٣٥). أما في (اليالى) التى تكون نصها عبر عصور طويلة، فتحتوى على حكاية كاملة عن مدينة سقط أهلها إلى كائنات نحاسية.

إلى ذلك كله يأخذ النحاس دوراً محدداً فى كثير من حكايات (الليالى)، فتصنع منه القماقم التى يسجن فيها الجن، فيما تسد أفواهها بالرصاص. النحاس يأخذ إذن دلالات عدة. من ناحية هو أداة لتعذيب الخطاة فى العالم الآخر؛ لأنه مرتبط بالإفراط فى الحرارة والكبريتية. كما أنه - فضلاً عن ذلك - قرين الشوب والوسخ، ولذلك لا تصخذ منه أتية للطعام، حتى لا يتسمم ما فيها. لكنه من ناحية أخرى معدن صلب يصلح لسجن العفاريث والكائنات النارية الشريرة، فهو إذن مادة مبهمه غامضة، تكتنفها الرهب. وهو أمر يمتد إلى المعادن بوجه عام؛ فهى تنطوى على الخير حين تصبح فى قبضة الإنسان، فيمكنه السيطرة عليها وترويضها، وهى مصدر للشر حين لا تكون كذلك؛ أى حين تصبح شيئاً مثقلاً بدلالات الغموض والرهب. ويرى مرسيا إلهاد (٢٢) أن للمعدن قداسة طابعها أرضى فى مقابل القداسة السماوية المنبعثة من السماء؛ فالمعادن تثبت فى جوف الأرض، أى أنها أقرب إلى الرحم، رحم الأرض الأم. ولهذا فهى مثقلة بقداسة مظلمة، لأنها تنطوى على قوى مقدسة وشيطانية فى آن. إنها تحوى الخوف والأمن معا كالكائنات الإلهية جميعاً. وكما رأينا فى الحكاية فالمعادن تأخذ صورة كائن غريب تند قوة التدمير على الفهم، فصلاية النحاس والرصاص، وقدرة المغناطيس على الجذب، تضعه فى سياق ما لم يروض بعد من قوى الطبيعة، فهو أقرب إلى العواصف وهياج البحر وعلى النقيض من الخشب الذى يأخذ دائماً دور المساعد فى إنقاذ البطل.

على هذا النحو، فإن المصطوك ما إن ينهض من كبوة حتى يجد نفسه فى موقف أكثر صعوبة. لقد ارتكب إثم ركوب البحر بسبب فضوله وثوقه إلى الفرجة، فبأخذه البحر إلى جبل المغناطيس، لكنه يضيّع فرصة نجاة لعدم انصياعه لتحذير الهاتف، فيعرض ثانية للفرق،

حتى يجد نفسه على جزيرة، أى يابسة محاصرة بالماء. ومن ثم يقول السرد على لسانه: «كلما أخلص من بلية أقع فى أعظم منها». وكى يستطيع النجاة من هذا الحصار كان لابد له من ارتكاب مجموعة من المهرمات، أولها الفضول، الذى دفعه إلى التلصص على الشيخ المعجوز والصبي الجميل، ومن ثم قاده إلى الهبوط إلى أسفل، فلما رأى تسعة وثلاثين بستانا لاحظ أن البستان الأخير الذى يحمل رقم الأربعين مغلقاً، فلم يستطيع مقاومة فضوله «ما الذى فى هذا المكان، فلا بد أن أفتحه وأنظر ما فيه، فلما فتحه وجد حصاناً، فإذا به يرتكب إثم احتلاء الهواء»

«فوجدت فرساً مسرجاً ملجماً مربوطاً ففككته وركبته فطارى إلى أن حطنى على سطح وأنزلنى وضربنى بذهبه فأثلف عيني وفسر منى».

ومع أن الحصان قد أنقله من حصاره فى الجزيرة المحاطة بالماء، إلا أنه أنزل به عقاب إتلاف العين، لأن ابن خصيب قد تجاوز حدوده إذ ركب الفرس، لا لأن التحديق فى الفضاء كما يقول كيليطو (٢٣) من عمل الشيطان، وإنما لأنه وقف على الأنبياء فقط. الارتقاء بحصبة نبوية تنقل النبى من أسفل إلى أعلى عبر الحصان المقدس، البراق، فى رحلة المعراج إلى السماء. أما الإنسان العادى فليس له أن يهوى إلى جرفتها، فذلك معناه اغتصاب حصبة وقف على الأنبياء، ومن ثم فاغتصابها محرم، يحل العقاب بمقتضاه.

#### حكايات البئات

قبل أن نقوم بتحليل الحكايتين اللتين تقوم البئات بسردهما، سنقوم بتلخيصهما على النحو الذى فعلناه مع الصعاليك.

## حكاية البنت الأولى

- الشقيقتان تضرعان الحسد لهما، وتقومان بإلقائهما أثناء نومهما إلى البحر، حيث تنجو هي فيما يغرق الشاب.
- بعد نجاحها ووصولها إلى جزيرة تنقل حبة بطاردها لصبان. الحبة جنية ترد لها الجميل؛ تنقل الأموال من السفينة إلى بيتها، وتسحر أعينها إلى كلبيين سوداوين، وتأمرها بجلدهما كل يوم بالسوط. تترك معها حصلة من شعرها وتخبرها أنها إذا حرقت شيئاً منه فسوف تحضر إليها.

## حكاية البنت الثانية

- مات أبوها عن مال كثير وتزوجت من رجل ثرى، مالبت أن مات فورثت عنه ثمانين ألف دينار. وهي أخت غير شقيقة أيضاً للبنت السابقة.
- تجيئها عجوز وتدعوها إلى زفاف ابنتها وتصبحها إلى قصر عظيم حيث تجد بنتاً رائعة الجمال فتخبرها أنها دعته إلى القصر لأن شقيقها عاشق لها وأنه يريد بها زوجة، فتوافق.
- حين ترى الشاب تقع محبة في قلبها لجماله وتقضى معه شهراً سعيداً. ثم تجيئها المعجوز وتصبحها إلى السوق بعد استئذان زوجها.
- فى السوق تمران بذكران شاب صغير يطلب ثمناً لما اشترته منه قبله فترفض. لكن المعجوز تظل تزين لها الأمر وتهونه عليها حتى توافق مكرهه.
- يخدعها الشاب فبدلاً من ثمنها يقوم بعضها في خدعها حتى يقطع اللحم فيغمى عليها. تحتل على نفسها وتعود إلى البيت بمساعدة المعجوز وتلزم الغراش.

- يدخل عليها زوجها فيرى الهرج، ويدرك أنها خائنة فيقوم بمقابها.

- تدخل المعجوز أثناء عقابها فتعوسل للزوج الذى يراجع

- أعت غير شقيقة لأختين. يموت الأب تاركاً خدراً كبيراً من المال، فتحصل كل فتاة على نصيبها الشرعى من تركته.

- تتزوج الشقيقتان فيما تظل هي دون زواج. وفيما تسافر الشقيقتان مع زوجيهما للتجارة، تظل هي في بغداد دون زواج.

- يخسر الزوجان كل مال الشقيقتين فيتركانهما في الغربة، فعسطران للمودة في هيئة مزربة إليها، فتضمهما إليها وتحسن إليهما وتشركهما في مالها الذى ينمو.

- تصطر الشقيقتان على الزواج ثانية. ورغم رفضهما نصيحتها، تقوم بتجهيزهما من مالها الخاص. تفشل الشقيقتان فى زواجهما وتعودان للحياة معها.

- تهىء متجراً وتستعد للسفر، فتصر الشقيقتان على السفر معها. المركب «تتوه» ويغفل الريس عن الطريق، فيدخلون إلى مدينة لم تكن هدفاً لهم.

- المدينة خالية من السكان، وأهلها مسحوا لمصائبهم الله. أما المتاع من ذهب وفضة وقماش وجواهر فباق على حاله. ركاب السفينة يستولون على الأموال.

- تدخل هي إلى قصر الملك «فتنسى نفسها» وتتوه. تحاول النوم فلا تقدر، تسمع صوتاً يتلو القرآن فتتجه نحوه. حيث تجد شاباً جميلاً جداً، تقع في حبه.

- الشاب يقص عليها حكاية المدينة التى عصت الله وهدت النيران دونه وكيف عاقبها الله وكيف كتبت له النجاة لإيمانه على يد مريته المعجوز المسلمة.

- الشاب يوافقها على الذهاب معها إلى بغداد والزواج منها، فترجع معه إلى المركب لتخبر أخيها عن نيتها فى الزواج من الشاب. وتتنازل لهما عن كل ما جمعت من ذهب وجواهر وملابس.

عن قتلها مكتفياً بضررها بقضيب من سفرجل، ثم يأخذها عبده ليلاً ويرمونها في يتها. فتدوى نفسها حتى تشفى.

- بعد شفائها تعود إلى بيت الزوجية فتجده مهنماً فتلجأ إلى أختها السابقة.

يوسف الأثلي

ما وجدناه من شعور بالألم وضيق العذلة في حكايات الصعاليك الثلاثة، سنجده في حكايات البنات مع اختلافات، سنزجها إلى حين. تبدأ الصبية الأولى حكايتها على النحو التالي :

«إن لي حديثاً عجيباً ، وهو أن هاتين الصبيتين أختاى من أبى من غير أمى فمات والدنا وخلف خمسة آلاف دينار . وكنت أنا أصغرهن سنّاً . فتجهّزت أختاى وتزوجت كل واحدة برجل . ومكثنا مدة .

ومعنى ذلك أن الحكاية تبدأ بتقرير تعارض أساسى أولى ، يحكم علاقة الصبيتين الشقيقتين بأختتهما غير الشقيقة أى بطلّة الحكاية. وسوف يظل هذا التعارض فاعلاً طوال الحكاية حتى نهايتها بولسوف تنبثق منه أحداثها ومغازيها. فما إن نلّف إلى داخل الحكاية حتى يتنقل هذا التعارض من شكله البيولوجى إلى شكل آخر اجتماعى. الشقيقتان واقعتان في أسر مباحتهما الجنسية التى تدفعهما إلى سلسلة من الزواج الفاشل، تنتهى بفقدان ما تملكان من مال وثروة، وهودتهما إلى البطلّة وهما في حالة يرثى لها. وبرغم تخدير البطلّة لهما، تندفعان نحو زواج فاشل يأخذ دائماً صورة العديمة. الأختان الشقيقتان هنا تبدوان كأنهما شخص واحد في حركته واندفاعه. إلهما شخصية واحدة متجانسة، بل تكاد تكون صيغة جاهرة. فهما متماثلتان في كل شيء، ذائبة إحداهما في الأخرى، فتتلفى التوهم

المهددة للواحدة عن الأخرى وتتلاشى. ومن ثم يعبر السرد عنهما في صوت واحد وحركة واحدة، فتتجسد أمامنا شخصية الأخت التى رضعت لبان الحسد لأختها غير الشقيقة. وفيما تحتفل الأختان بتحقيقهما العاطفى والجنسى، تظل البطلّة متشبثة برأبها، لا أخير في الزواج، فإن الرجل الجيد قليل في هذا الزمان. وفي مقابل ذلك ترى تولعها في التجارة وحكمتها في الاستثمار وتنمية مالها الذى ما بنى يتكاثر، فيما يتهدد كل ما ورثته الأختان وتلجأن إليها «كالشحاتين».

الحكاية كما هو واضح تحمل أصداء قد تكون تاريخية عن انعدام الاستقرار في مؤسسات الزواج في فترة ما، وعن صراع الأسراف والزهد في المجتمع العربى الإسلامى الوسيط، وعن افتقار الحكمة لدى الكبر ووجودها لدى الأصغر. في اختصار، ثمة أصداء من تمللات اجتماعية قد تصل إلى حد انقلاب القيم والمعايير. لكن الموضوع الرئيسى هو علاقة القرابة المتلصبة بين الأخوة غير الأشقاء. ولذلك، فإن السرد يلوذ بالحكاية النموذج Arch عن أخوة يوسف، الأحدوة الشهيرة في الثقافة السامية عموماً، التى ذكرت أحداثها في التوراة بتفصيلات دقيقة. أما القرآن فقد قصها في السورة التى تحمل اسم «يوسف»، دونما وقوف طويل لدى التفصيلات، «لقد كان في يوسف وأخوته آيات للسائلين» (يوسف / ٧). وتكفلت التفسيرات المختلفة بتفصيل ما أجملته الآيات. وقد تخللت القصة الثقافية العربية في صيغتين، أولاهما: تركيز على العبارة الكامنة في تحدى الشهوة وضعف النفس الأمارة بالسوء في الصراع الشهير بين يوسف وزليخة امرأة العزيز، وثانيتهما حكاية يوسف مع أخوته غير الأشقاء، وما تنطوى عليه من حسد للأخوة المتميزة وكلتا الصبيتين قائمة في الحكاية الأصل.

تأخذ البطلّة في حكايتها صورة يوسف، لكن يوسف الأثلى، لاحتوائها على الموضوع الأساسى الحاكم

والأجمل بل تلقى شاباً شبيهاً لها فتقع طبعاً فى حبه، وتأخذه لنفسها. ويرغم ما فعلته مع أختها من قبل من ليوائهما والإحسان إليهما إلا أن الأختين تكيدان لها وتقدمان على إغراقهما. وفيما تنجو البطلة بفرق صديقها. والحكاية على هذا النحو تذكر على الفور بإحدى حكايات التاجر والعفريت، وبالتحديد حكاية التاجر الثانى. فالعناصر الأساسية فيها هى العناصر القائمة هنا. ثمة الأخ المحسود الذى يندرج فى نموذج يوسف، وثمة الأخوة الذين يدبرون له المكائد، وثمة الجنية المومنة التى أحسن التاجر إليها وتزوجها، فلما غدر به إخوته، أنقذته من الموت هرقا. والغريب أنها سحرت أخوته إلى كلبين، كما سحرت الجنية الأختين الغادرتين فى حكايتنا.

الحكاية التى بين أيدينا تختوى أيضاً حكاية داخلها، الأليجورية، تدرج فى سياق الحكاية بوصفها عنصراً من العناصر التى تنمى شخصية البطلة الفاعلة الأساسية، هى حكاية الشاب الذى لقيته فى تيهها فى المدينة المسخوفة. وهى مدينة كان أهلها كفاراً يعبدون النار من دون الله، لأنهم عصوا الصوت الربانى الذى دعاهم إلى عبادة الله وترك ما هم فيه من ضلال، فلما لم يستجيبوا، وسدروا فيما هم فيه، هزقوا من الله، ومسحهم حجارة سوداء. ومن الواضح أن هذه الحكاية الأليجورية تمثل أصداء الإيديولوجيا الدينية فى العصر الوسيط، الإيديولوجيا الوحيدة السائدة، التى تنبت سلطتها فى مستويات الحياة جميعاً. ولذلك تنهض الحكاية الأليجورية هذه بوظيفة نصبه على مستويين، فهى - أولاً - تدرج شخصية الفاعلة الأساسية فى سياق الإيديولوجيا السائدة؛ وهى - ثانياً - تكشف عن رؤية الثقافة العربية المشبعة بهذه الإيديولوجيا لمن عداها. الصوت الصارخ فى المدينة لينبه عبدة النار إلى ما هم فيه من ضلال وزيف هو معادل النبى، وفكرته، ووظيفته.

للقصة فى التوراة والقرآن، وهو موضوع الأخوة الملتبسة. ولدينا هنا أخ أو أخت متميزة عن الإخوة الآخرين. يوسف بن يعقوب قادر على الحلم والرؤيا، كما أنه قادر على تفسيرهما حتى إن إخوته يذهنون به - صاحب الأحلام - كما تعبّر التوراة. ولبطلة الحكاية أيضاً ما يميزها عن أخواتها، فهى فى اختصار مختلفة حتى الحافة بالحكمة، برغم أنها - كيوست أيضاً - أصغر سناً من أختها. وكما يحسد أبناء يعقوب أمهم يوسف لجسماله وإشار إليه له ولما ينطوى عليه من نبوة ظهرت لإرغاصاتها مبكراً، تملأ أختها البطلة بالمشاعر نفسها، مشاعر الحقد على الأخت غير الشقيقة والحسد لها، لامتيازها بالحسن والحكمة، ولما وفقت إليه من اختيار حبيب متميز بإيمانه وحسنه:

«فقدت أختى عندنا وصارتا تحدثان فقالتا لى، يا أختنا ماذا تصنعين بهذا الشاب الحسن؟ فقلت لهما قصدى أن أتخذه بعلاً. ثم التفت إليه وأقبلت عليه وقلت: يا سيدى أنا أقصد أن أقول لك شيئاً فلا تخالفنى فيه. فقال سمعاً وطاعة. ثم التفت إلى أختى، وقلت لهما يكفينى هذا الشاب، وجميع هذه الأموال لكم. فقالتا: نعم ما فعلت. ولكنهما أضمرتا لى الشر. ولم نزل سائرهن مع اعتدال الريح حتى خرجنا من بحر الخوف، ودخلنا بحر الأمان، وسافرنا أياماً قلائل إلى أن قربنا من مدينة البصرة، ولاحظ لنا أبنيتها فأدركنا المساء، فلما أخذنا النوم، قامت أختى وحملتنى أنا والغلام بفرشنا ورمثنا فى البحر. فأما الشاب فإنه كان لا يحسن العوم، ففرق وكتبه الله من الشهداء، وأما أنا فكانت من السالمين».

هكذا نجد أن البطلة تنطوى على نفحة نبوة تتجاوز اهتمامات أختها المحصورة فى الزواج، فهى الأصغر

من شخصيتها، ودائر في فلكتها. في اختصار هو الموافق  
ليوسف الأثني، المسودة من أختها.

لكن اللات هو كيفية وصف السارد للشباب إذ  
يصفه بأنه:

«كالبدن، حسن الأوصاف، لئن الأعطاف  
بهى المنظر، رشيق القد، أسهل الخد، زاهى  
الوجنات كأنه المقصود بهذه الأبيات:

رصد المنجم ليله فبدا له

قد المليح يمس في برده

وأمدّه زحلّ سواد ذوائب

والمسك هادى الخيال في محبه

وغدت من المربغ حمرة خدّه

والقوس يرمى النبل من جفنيه

وعطارد أعطاه فسرط ذكائه

وأبى السها نظر الرشاة إليه

فنفدا المنجم حائراً مما رأى

والبدر باس الأرض بين يديه

والأبيات تصف شاباً جميلاً جمالاً غير مبهود،  
ولذلك يستعيرها السارد ليصف الشاب الذى جماله كفو  
لجمال البطلة. واستعارة الأبيات على هذا النحو إحدى  
تقنيات السرد فى (الليالى). كأن الشعر عززته جاهزة،  
تحتوى على كل شيء، ويمكن استعارة ما فيها لتعبر عن  
شخصية أو حدث. ودائماً ما يلوذ السارد بوصف لامرأة  
فاتنة، أو فتى جميل، أو — حتى — عجوز كريهة،  
فيستعير الشعر لينقلنا من ضيق السرد ونشرته إلى براح  
الشعر وروحانيته، فهو بذلك يكسر رتابة السرد بخطاب  
يمتاز بإسماعه الصوتى العالى وتكثيف دواله. إلى ذلك  
تكشف هذه التقنية عن التوافق بين الشعر المستعار والشعر

فالسارد لا يمكنه أن يخلق نبياً يدعو الناس إلى الدين  
الحق، لتعارض هذا المسلك مع الإيديولوجيا الدينية  
نفسها التى تذهب إلى أن محمداً نبيا هو آخر الأنبياء  
 والمرسلين، لذلك يصوغ فكرة النبى صياغة رمزية قريبة  
المألوف فى هذا الصوت الصارخ كلّ عام داعياً إلى  
الإيمان بالله، ثم يرشحه فى وجوده عنى مشخص يدهمه  
وهو الشاب الجميل الذى ربته عجوز مسلمة على الدين  
الصحيح سراً، فأمن بالله ودين الإسلام فنجاه الله من  
المسخ الذى يندرج فى سياق العقاب الإلهى للخطاة،  
على نحو ما عوقب سكان عمورة وثمود وعاد. ونشير  
مثل هذه الإلهجوريات، ربما، إلى موقف تاريخى يكشف  
عن عجز الثقافة ذات الأصول السامية الروحية عن تفسير  
ما وجدته أنهاؤها فى البلاد التى ازدهرت حضارتها ثم  
تكلست وتوقفت عن النمو، مثل حضارة مصر القديمة  
أو فارس قبل مجيء الإسلام. فقد دخل العرب إلى  
مدائن مزدهرة مليعة بالمعابد والتماثيل، ووجدوا مقابر  
ضمت مع المومياوات ذهباً وجواهر وألبسة، ولم تكن  
ثقافتهم تستطيع تفسير مثل هذه الظواهر. كان أفق  
الثقافة ذات الأصول الروحية المكتفية بنفسها أضيق من  
احتواء ما يراه أصحابها مخالفاً لما عهدوه فى بلادهم،  
التي لا تعرف الأبنية الضخمة، وأعجز عن الحوار مع  
معتقدات مغايرة لعقيدتهم النافية لغيرها من العقائد،  
والدامغة لما غايرها بصفات الكفر والضلال.

ويكاد الشاب المؤمن أن يكون نبياً، بالمعنى الذى  
تفهمه الثقافة للنسوة. إنه نبى غير مرسل. وهو يعرف ربه  
عبر وسيط من خارج ثقافة قومه الكفرة، هو السيدة  
العجوز المؤمنة التى تخفى إيمانها عن هيون العصاة،  
لذلك يأخذ الشاب صورة الخارج على الكفر، الباحث  
عن الحقيقة، المنقطع عن العالم، فهو جدير بالبطلة  
والبطلة جديرة به، كلاهما موافق للآخر، فى فردية  
البذل، وبكارة الروح، وصحة الاعتقاد. ولذلك، فتميز  
الشباب نابغ عن تميز البطلة، ومن ثم فهو ظلها وجزء

الحزن لفقدانه، ولكنه مطالب بإنقاذها، لذلك رزقها قطعة من الخشب لتركبها وتصل إلى جدره تنج لها أن تسدى معروفا للجنة التى ستعد لها المعروف بإزال العقاب بالأختين الحاسنتين. وبلجا السارد إلى التمييز عن هذا الصراع عبر ترميزه فى صورة لعبان وحية يقتتلان، وهى صورة معهودة فى الثقافة العربية بوجه عام، ثم يبدأ فى حدث جديد ينمى به حكايته حين يجعل الجنة التى أنقذتها البطلة الخيرة تقوم بمسخ الأختين الحاسنتين كلبتين سوداوين، على البطلة عقابهما مع مجيء كل ليل، تماما كما فعل بالأخوين اللذين وقفا من أخيهما التاجر الثانى الموقف نفسه فى حكاية (التاجر والعفريت). إن القارئ الذى يصرف الطرائف التى لا تنتهى عن وفاء الكلب، ويتذكر صورة كلب أهل الكهف الذى يأخذ وضع النائم «وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد» (الكهف / ٨)، لابد أن يسأل عن العلة وراء تكرار مسخ الأخوة الخونة المقتربين للإثم مع إخوانهم إلى كلاب سوداء.

الكلب حيوان ألوف يضرب بوفائه المثل، هذا صحيح. وهو حيوان متميز عن غيره، كالقرد مثلا. لكنه يظل فى النهاية حيوانا موصوما بالنجاسة، التى إن طالت الأنفة، انبغى تطهيرها بطريقة ناجحة. ولعل ما خص الكلب الأسود بالكراهية، بسبب ماوصم به من صفات يختص بها دون غيره من الكلاب، ويذكر الشيرازى فى أرجوزته عن المسوخات أن الكلب مفسد للبين<sup>(٢٤)</sup>. أما الدميرى فيذكر حديثا مرفوعا للرسول يقول فيه: «يقطع الصلاة الحمار والمرأة والكلب الأسود»<sup>(٢٥)</sup>. لأن المرأة تفتن والحمار ينهى، والكلب الأسود يروغ، وينشوش الفكر. بل إنه يربط بين الكلب الأسود والشيطان. وفى هذا السياق يزعم أن الرسول أمر بقتله: «اقتلوا منها كل أسود بهيم». وحين يقوم السارد بمسخ الأختين إلى كلبتين سوداوين فكأنه يربطهما بالشيطان. وفى حين

المستعار له، فكلاهما مجاوز للنشئة؛ الشعر بكونه الفن العربى الأول، والشعر الموصوف بكونه يتجاوز ما هو عادى ومبتذل وملقى فى الطرقات. ومسلك السارد اللائذ بالشعر قريب من مسلك الشاعر المتكى على الجاز عموما؛ كلاهما يملو فوق الوقائى درجة أو أكثر، ليقنعن المعنى المتجدد دائما.

حين يلجا السارد إلى استعارة الشعر فهو يلوذ بما للشعر من سلطة واقتدار على المثلقى الذى تكونت ذائقته على تهجئه، كما أنه يلوذ بقدرته على تصوير ما يعجز النثر عن الإحاطة به. المرأة الفاتنة أو الفتى المليح يحتاجان إلى ما يعادل فتنتهما، إلى شئ كفى لما ينطويان عليه من سحر، وإلا كيف لسارد قليل الصبر على الوصف أن يصور جمالا تنهاوى أمامه حصون الحكمة والتريث كما يحدث مع البطلة التى طالتها الحسرة وتأججت فيها نيران الرغبة، دون اللوذ بسلطة الشعر واقتداره. إنه جمال متعال، عناصره أسطورية مرتبطة بالنجوم والكواكب، أى بما هو أعلى وأبعد وأقرب إلى السماء. كأن اللجوء إلى الشعر يقتعنا أن بطلة الحكاية لها قدرها حين انهارت حصونها فأقدمت على سلوك ظلت طوال الحكاية تأباه، حين طلبت من الشاب أن يرضى بها زوجة: «أكون ... جارتك مع أنى سيدة قوسى وحاكمة على رجال وعلم وعلمان».

لكن احتياز هذا الجمال الذى تربط عناصره بالنجوم والكواكب يدفع الأختين إلى اقتصراف جريمتهم. شعور الحسد كامن منذ البدء فى أعماق الأختين، لكنه لا يفسح عن نفسه إلا بعد فوزها بالشاب الجميل، وبخصوصا أنهما أكثر اهتماما منها بتحقيق رغائيهما الجنسية، التى دفعتهما إلى الزواج مرتين، ومن ثم تقومان بإلقاء الأخت وصاحبها فى الماء. كان على السارد أن يقتعنا بفداحة ما فعلته الأختان فلاذ بالشعر، ونقلنا من البهجة بعثر البطلة على شبيهها إلى

وقام السارد بإزاحة الزوج سريعا، هل موت الأب والزوج عنصران غير متجانين؟ بالطبع لا، إنما السارد يرمى إلى تعاستها وسوء حظها، فإذا بالأمس ينقلب ونشعر أن الموت، موت الأب والزوج، لم يترك أثرا فيها سوى لكثير مالهها ولم يحقق ما قصده السارد من سوء طالعها، لأننا لم نشعر بتعلقها بأحدهما، جاءا وذها، وهى فى موقعها الذى يلوح كأنه موقع حيادى، لا يحركه الفقد أو العطاء. موقع امرأة لا تهجس ولا تتحرك فيها حتى أشواق الجسد، ومن ثم تظل متحصنة بمالها وفتنة بدنها دون أن تعاني لا الفقد، ولا الهجس بشيء، ولا مباحج الجسد ولا ألمه. وعشا يحاول السارد أن يضع قليلا من الحموية فى شخصيته الصيفية لتكون جندرة سياق البنت الأولى والصعاليك؛ سياق الكائن الحى، لكنها تظل شخصية باهتة تتحرك فى فضاء مؤطر، مغلق، محدود.

الحكاية تبدأ بحافز تقليدى معروف جيدا لقارئ (الليالى)، السيدة الجميلة الشابة الأرملة الغنية التى لا ينقصها شيء تجلس فى بيتها فى فضاء هادئ خال من الإثارة، حتى تجيء العجوز التى تأخذ صورة وسبط القنبر. ومن خلال السرد ندرك أن المسؤولية تقع على عاتق العجوز، والوظيفة الوصفية بالغة الوضوح هنا، تطابق بين الخصائص الجسدية والميوب الأخلاقية:

«فبينما أنا جالسة فى يوم من الأيام إذا دخلت على عجوز بوجه مسموط وحاجب مسموط وعيونها مفعرة وأسنانها مكسرة ومخاطها سائل وعنفها مائل».

وقبل أن يكمل القارئ بقية الوصف الذى يلوذ فيه السارد بأبيات من الشعر، فإنه يدرك تقليدية الحافز، ومهنة العجوز التى تتحدد فى قيامها بدور القوادة. فلعلنا ما تأخذ القوادة فى كثير من الحكايات هذه الصورة، لافى (الليالى) وحدها، بل فى كثير من الأدب الجنسى العربى<sup>(٢٧)</sup>. وظهور العجوز فى مثل هذا

يؤمى إلى قسوة الجنية التى تصر على جلدهما ثلاثمائة سوط يوميا، بشئ بعدم رضا البطلة عن هذا العقاب القاسى، وعرفوها من تهديد الجنية لها بمسخها هى الأخرى على النحو نفسه إن لم تنفذ هذا العقاب.

لكن الجنية لا تسمح الفساتين فقط، بل تترك للبطلة محصلة من شعرها<sup>(٢٦)</sup>، لتحرقها حين تحتاجها فتحضر إليها. إن السارد يجعل الصلة موصولة بينهما، ليتيح للجنية الحضور بين يدى الخليفة، فتعيد الكلبتين إلى صورتها الأولى.

### العجوز والصبية

فى حكاية البنت الثانية نجد أنفسنا إزاء حكاية تقليدية. ويلوح السارد وقد أنهكه التجوال فى عوالم من سبقها، وقد عجز عن خلق تعاطف مع البطلة المخطلة. كأن المهيلة المنهكة فى حاجة للكف عن العمل، لتستعيد قدرتها على الجموح والتحليق والمغامرة، فى حكاية جديدة. ورغم أن المتلقى لا يجد مبررات كافية لتبرئتها، إلا أنه لا يصل إلى حد إدانتها. البنت الأولى، التى دعوناها «يوسف الأنثى»، تستحضر فى إهابها شخصية الكائن البشرى السامى المسود من أقرب الناس إليه، ومن ثم فحين تصاب بأذى، تتفجر فى ذاكرة المتلقى مغاز ارتبطت بشخصيات أولية. أما البطلة، أو البنت الثانية، فهى امرأة مبرأة من السم أو حتى هاجس الحلم به. هى امرأة غنية ورثت عن أبيها وزوجها الأول مالا كثيرا وهى إلى ذلك جميلة عاجزة عن المبادرة، فنبذ متورطة فى الحياة اليومية. صحيح أنها متميزة بالشراء المالى وجمال البدن، لكنها فى النهاية امرأة مسكينة لا حول ولا طول لها.

منذ البداية، ومنذ الكلمات الأولى، نشعر أن ما كسبه قليل بالقياس إلى ما وجدته فى طرفها دون كد، فقد ترك لها أبوها مبلغا جسيما من المال، ثم تزوجت،



الفضاء يخلق أثر توقع محدد المعجوز رسول إلى السيدة الأرملة لإخراجها من عتريها إلى حيث تلقى مصيرها الذى لا تسطيع له رفا، مصير يعجز لرافتها ليصبح قسرا مقدورا. كأن السيدة تغادر الكن حيث الأمان والرفاهية إلى الخارج حيث القدر القهرى. لكن، ورغم انفضاح الحافز، فإن السارد يؤجل هذا القدر، طلبا لضخ الحيوية فيما يسرده، فالشاب الذى أرسل المعجوز طالب زواج لا طالب متعة حرام، ومن ثم مجد السيدة نفسها وقد حصلت على زوج شاب جميل، ستعرف فيما بعد أنه ليس رجلا من عامة الناس وإنما هو ابن أمير المؤمنين وولى عهده، ثم الخليفة من بعده محمد الأمين يؤجل السارد القدر الذى تمثله المعجوز، أو تمثل أداته، حتى يعطى بطلته فرصة الاختيار، بعد زواجها:

ولم قال يا سيدتى إني أشترط عليك شرطا.  
فقلت: يا سيدى وما الشرط؟ فقام وأحضر  
لى مصحفًا، وقال: احلفى أنك لا تختارى  
أحدًا غيرى ولا تميلى إليه، فحلفت له ففرح  
فرحا شديدا، وعانقتى، فأعلنت محبته  
بمجامع قلبى.

وهكذا، فالخروج من البيت لم يقدر إلى القدر، وإنما أدى إلى الانخراط فى مؤسسة الزواج، ومن ثم قاد البطللة إلى شرط موثق بكتاب الله على الوفاء. وهو حافظ يهدف من خلاله السارد لا إلى إدانة البطللة، بل إلى تضخيم شعورنا بما اقترفته المعجوز من جرم! لكن هذا التأجيل لا ينفى أن خروج السيدة سؤدى إلى ارتكابها الإثم الخروج من البيت إذن قرين الخسران، فالسوق لا يخلو أن يكون غابة، وهو بذلك تقيض للبيت الذى يحتوى الجسم ويحميه من الخطر والإثم. إنه ساحة لقاء الرجال الغراء بالنساء الغريبات، أى ساحة اقتراف التابو. أما الشاب صاحب دكان القماش الذى يقضم وجنة السيدة، فالغموض يلفه من كل صوب، وظهوره فى

الفضاء السردى محدود بهذه المهمة دون أن يعجزها إلى غيرها، ودون أن تعرف دوافعه لارتكاب هذا الفعل، إنه مثل للشر الصرف، لا كالجنى خاطف الصبية فى حكاية الصعلوك الثانى، ولا كالوزير مفتصب العرش فى حكاية الصعلوك الأول، فكلاهما واضح الدوافع، لكنه أقرب إلى رمز خامض للشر كرمز النحاس فى حكاية الصعلوك الثالث، وربما يكشف عن نمط بدائى قديم لمصاص الدماء الذى تمتزج شهوته الجنسية بظلال من الوحشية. ومن المؤكد أن المعجوز ليست المسؤولة تماما عما حاق بالبطللة، فبعض المسؤولية يقع على عاتقها، لكن هذا الخطأ لا يتناسب مع ما حل بها من عقاب قاس، الجلد، الطرد، ففقدان كل شيء، أى فقد الحب والمال وتشويه الجسد. إن علاقة البطللة بزواجها علاقة من نوع غريب، فقد احتازها بطريقة غريبة. صحيح أنها حين رآه أعلنت محبته بمجامع قلبها، لكن هذا لا ينفى تحايله على إخراجها من بيتها ولهذا مستغبر الخليفة قائلا: «ورأيت نفسى قد حجزت فى الدار، فقلت للصبية سمعا وطاعة». ورغم حبها له، فإنها ستظل دائما واقعة فى سلطته، ولهذا سوف ترتكب أمامه حين سألها عما حل بها، ومن ثم ترتكب خطأ جديدا بذكر حادثة جليلة التلغيق.

والحكاية على هذا النحو تغاير حكاية البنت الأولى فى كثير، وتلتقى معها فى كثير أيضا، فالبنية الأساسية الحاكمة لكلا الحكايتين واحدة:

#### الخروج ← الخسران

البنت الأولى تخرج من بيتها، مدينيتها بهدف الانخراط وتنمية مالها فتجد الحب الذى ظلت تراوده طويلا، ومن ثم يصل حقد أختها إلى ذروتها فتقومان بإلقائها هى وصديقها فى البحر غيلة، ليفرق الشاب وتتجوس. أما بطللة حكايتنا، فإن خروجها فى صحبة المعجوز يجعلها تلتقى الشاب، التاجر الذى يقودها لقاؤها به إلى

لكل حكاية غاية تبرز سردها، لكن هذه الغاية ليست قنديلا معلقا على رأس الحكاية، بحيث يراه الجميع، إنما هذه الغاية النسخ الذى يمددا بالحياة، وينمى أحداثها، ويوجهها حتى تصل إلى اكتمال النسق. ولهذا قمت - ضمنا - بتقسيم الحكاية إلى مجموعة من الحلقات السردية. كل حلقة سردية تتكون من مجموعة من الأحداث الدالة المشكلة لمعنى، والمنتبهة عند نقطة مفصلية، يجب فيها الاختيار بين ممكنات عدة، حتى لا تنفلت الأحداث وتخرج عن مسارها الذى حددته الغاية، وجندت كل وسائل السرد وأجهزته لبلوغها. هذا معناه أن جزوا من السحر فى الحكاية كامن فى صراع الغاية القابضة على السرد مع الحرية الذاتية لهذا السرد فى النمو، والانفلات.

وعلى هذا النحو، فإن لدينا الحلقات السردية التالية:

• المقدمة:

وهى الحلقة الأولى التى تضعنا فى القضاء مع لقاء الحمال الفقير بالدالة، وتنتهى بمجيء الخليفة.

• الحلقة الثانية:

تبدأ مع نهاية الحلقة الأولى، وتنتهى بخروج الرجال على الشرط الذى قبلوه.

• الحلقة الثالثة:

وتبدأ بطلب الفتاة صاحبة البيت أن يقص الجميع حكاياتهم قبل إزال العقاب بهم. وفيها يقص الصالحات حكاياتهم حيث تغادر قضاء السهرة إلى فضاءات أخرى وحشية.

• الحلقة الرابعة:

وتبدأ فى قصر الخلافة، حيث ينتهى الليل، ويكشف الخليفة عن نفسه، وتبدأ البنات فى قص ما حدث لهن.

والخسران. وتكمن المغامرة بين الشخصيتين فى فعالية الأولى وضعف الثانية وعجزها. الأولى غنية ولكنه غنى ناج عن الجهد، وهى فاعلة دوما، قادرة على فعل الخير بل هى التى - على عكس الكشيرات فى فضاء (الليالى) - تعطب صديقها. أما البنت الثانية، فغناها ناج عن موت أبيها ثم موت زوجها الأول، وهى مفعول بها دوماً خاضعة للمعجز، واقعة تحت تأثيرها. إنها امرأة مسكينة اجتمع عليها زوجها والمعجز والشاب التاجر، لذلك فهى - فى النهاية - مثل الجميع لم تسلم من «نكبات الزمن».

يون بدي الراوى

باتتهاء البنت الثانية من الكلام وسرد وقائع ظلمها، بوصول حكايتها إلى مصبها، نجد أنفسنا مع كون من المظالم. الجميع: الرجال الثلاثة والسيدات والكلماتان اللتان يناقض مظهرهما مخبرهما فهما سيدتان مسحورتان، الجميع يقفون فى صمت. لقد قصوا حكاياتهم أمام الخليفة فى انتظار حكمه أى فى انتظار أن ينهض يواجهه، بوصفه خليفة رب العالمين، يدفع حكاياتهم إلى نهايات سعيدة تليق بمكاناتهم، لينتقل القوس وتقل الصفحة، فيخرجوا من السرد منفلتين من قبضة (الليالى) ليعودوا إلى «حياتهم» فى انتظار «هازم اللذات ومفرق الجماعات». حكاياتهم تشكل «سلسلة حكاية»، أى أجزاء من حكاية أساسية إطار، حكاية الخليفة المنتكر، لا التماسا للمتعة، ولا ولما بالمغامرة بل مطاردة للظلم، وسهرا على الرعايا. نحن إذن مع حكاية لها سياق، ودخله حكايات أخرى متجاوزة أو متولدة، لكن السلسلة الحكائية فى النهاية تخلق معنى محدداً. إلى ذلك، فإن هذه الحكاية تخضع فى النهاية لتقابلها حكاية أصل هى حكاية الراوى الذى سهر من أجل حملاته.

## • الحلقة الخامسة:

وتبدأ بحضور الجنية والتعرف على الأمين وتنتهى بإقرار الخليفة للعدل.

لكن، إذا كانت حكايات الصعاليك والبنات قد انتهت نهايات سعيدة، فإن السارد يبدأ فى سرد حكاية أخرى، هى حكاية خروج الخليفة متنكرا ليكتشف جثة امرأة شابة فى صندوق، فنبدا مرة ثانية حلقة جديدة، مع بنية جديدة، تشبه بنية الرواية البوليسية الحديثة؛ حيث يقوم الوزير بأمر من الخليفة بدور الخبير الذى يجمع الخيوط، ويأردها، من أجل الكشف عن سر الجثة.

حكايات الصعاليك الثلاثة والبنات تصلنا على ألسنتهم. ولذلك تصلنا عبر ضمير المتكلم حيث الذات تنسرب إلى اللغة، تبرز الوظيفة الانفعالية فى لغة السرد. الحكاية فى مثل هذا السياق تأخذ شكل المظلمة. والمظلمة خطاب من المظلوم إلى آخر، يملك سلطة الفصل فيها، فهى أشبه بخطاب كاشف عما يدور فى الأسفل، فى القاع، المضطرب المتوارى إلى من يده الأمر والنهى، فى الأعلى حيث سلطة الراعى المسؤول عن رعيته. نحن مع رجال ونساء يشكون لا شخوصا معينة فحسب، بل يلفتون نظر الخليفة إلى غياب العدل واستشراء الظلم. ولذلك، فإن الشخصيات التى اقترفت هذا الظلم سرعان ما تغادر موضعها بوصفها شخصيات ارتكبت ظلما بالمعنى الحقوقي، لتصبح رموزا وألبيزوبات لقوى الشر الكامنة فى نسج الوجود. إنها - على وجه الدقة - وسائل قدر باطن، ومن ثم تكثر التأملات فى هذا القدر، ونكبات الزمن، وعدالة الوجود ومفهومها مما يكشف عن حيرة معرفية تعترى المظلومين، تتجسد فى قضايا أخلاقية تبرز وجود السرد وأشكاله وغاياته.

كل صعلوك، وكل بنت، خاض صراعا مع الزمن والآخريين، أى توغل فى العالم وتصارع مع عناصره، تاركًا خلفه من كانوا معه، ومن كانوا ضده، تاركًا -

أيضا - الأمكنة التى شهدت صراعه فى لحظات الهناءة ولحظات المعاناة فى آن. الشخصيات الأخرى هى محض شخصيات مرحلية مرهونة بمهمة، ما أن تفرغ من أدائها حتى تختفى، ويبقى صاحب المظلمة - أو صاحبها - شخصية ثابتة أساسية، تجترح الفعل أو تتلقاه، تفعل أو يفعل بها، ومن هنا فليست أسفاتها تبنى إيجابيات، وإنما هى رفض للفعل المبهم وتسليم بالمعجز أمامه. يجرى الزمن ويذهب، ويظل السارد صاحب المظلمة كما هو. فقط يخرج من المعركة غير المتكافئة وقد أثقلته الهزائم، وفقد شيئا من جسمه، ومن ثم، من روحه. وهذا ما يفسر، ربما، أن الصعاليك الثلاثة، على عكس كثيرين من رجال (الليالى)، لا وصف لأجسادهم. فقط نعرف أشياء عامة. فى حكايات أخرى نجد الوصف البدنى للأبطال باذغا. وغالبا بل دائما ما يكون البطل - الأمير أو التاجر... إلخ - جميلا، حتى إن جمال بعضهم يفوق جمال الكثيرات. جمالهم وسيلتهم لثق الطريق؛ للتعامل مع العالم. بذلك ينتزعون الشهقات من الفاتنات، فإذا هم يلقون الحب أو يعطونه فى فضاء واش بتفتح الأشياء ونضارتها وزخمتها. أما الصعاليك الثلاثة، فالصمت عن وصف أبدانهم يعنى أنهم أبطال من نوع آخر. أجسادهم ليست المانحة للهوية، فهم ليسوا من هؤلاء الرجال الذين يديرون الرؤوس، الذين يكون جسد الواحد منهم وسيطه للعالم، وأداته لفرضه واقتحام كائناته، فما أن تراه المرأة حتى تشهق وتقع فى أسره، فتقذفه بتفاحة أو وردة، أو تنقد فيها الجمرات على حد تعبير سارد (الليالى) التقليدى، إعلانا للاستسلام لسلطة الجسد.

الصعاليك، أيضا، عراة من سلطة الأهل. ففى بداية حكاياتهم يفقدون الأب، الأول فقد أباه بعد اغتصاب الوزير ملكه، والثانى فقدته بعد خروج قطاع الطرق عليه، والثالث فقدته أيضا منذ اليوم الأول. البنات أيضا كذلك،

لا آباء لهم. إلى ذلك فإن الجميع رجالا ونساء يعانون من غياب الأم.

رى ما دلالة هذا الغياب، هذا العراء من الجلود، كأنهم قذف بهم في العالم الخارجى القاسى، ومن ثم فهم دائما يشعرون أن خواصرهم ضعيفة، فيتولون إلى الحماية والحب عبثا. إنهم جميعا يعانون إذن من اليتم، على مستويات عدة، تبلغ ذروتها في بحثهم عن الأب القادر وارف الظلال، وحينما يجدونه يقفون أمامه وهم يلقون بمظلماتهم، التى تشكو العراء من حمايته وظله. ولذلك، قلت إن الرشيد هو بطل الحكاية ومحورها، فهو القائم بأهم أدوارها، دور إضفاء المعنى على ما يبدو فوضى، ليحقق العدل الذى هو صورة من العدل الإلهى، ومن ثم فالصماليك والبنات فى حالة اتحاد Identification مع الأب الرسمى، أو الراعى ذى المزار على نحو ما يعبر فوكوه.

يسمى فوكوه العلاقة بين الراعى ورعيته فى الفكر الشرقى القديم باسم الاستعارة الرعوية (٢٨)، حيث تصبح مع عنصرين أساسيين هما الراعى، النبى، الملك، الحاكم، والرعية من الناس. وفى التاريخ المصرى القديم نظر المصريون إلى الفرعون الإله بوصفه راعيا يحمل عصاه. وفى الأدعية التى كان يتوجه بها المصريون إلى معبودهم تجدد دعاء بقول: «أيتها الراعى الساهر عندما ينام الناس جميعا أنت تطعم رعيتك»، وهو الأمر نفسه الذى تجده لدى البابليين. وقد انتقلت هذه الاستعارة إلى الثقافة السامية عبرية وعربية، حيث يأخذ يهوه صورة الراعى لشعبه من بنى إسرائيل، ثم أطلق العبرانيون لقب الراعى من بعد على داود الذى أمره الله بجمع القطيع المشتت وتأسيس دولة إسرائيل.

وبرغم أن عمل فوكوه لم يتطرق إلى دراسة هذه العلاقة فى الفكر العربى والإسلامى، مكنتها بتقصيها لدى المصريين والبابليين والعبرانيين، ومقارنتها بينها وبين فكرة الحاكم لدى اليونان، فإن العلاقة على هذا النحو،

تجد تجليها فى الثقافة العربية والإسلامية حتى فى التفصيلات التى صاغها فوكوه فى فكرة سهر الراعى ولم يجد شاعرها على نحو مباشر فى الفكر المصرى. ففكرة سهر الراعى على رعيته، ومسؤوليته عن النود عن حملاته ضد خطر الذئاب، موجودة بجلاء فى الثقافة العربية. ويكفى فى هذا المجال، أن تذكر ما وصلنا عن عرس عمر، وسهره، وأقواله، فضلا عن حديث الرسول عن الراعى والرعية. وفى الكتب الفقهية تفصيلات دقيقة عن الراعى أو ولى الأمر، ترد إلى الأسس المعرفى القار فى الفكر الشرقى السابق على الإسلام (٢٩).

وفى الحكاية التى نحللها يقوم السرد برسم صورة للراعى، طابعها يوتوبى، هى صورة الراعى المكلف من الله. كأن السارد يقوم بإضفاء القداسة الدينية على الراعى، وهى قداسة شبت مع التغيرات التاريخية المعقدة التى اعتزت مفهوم الراعى ولى الأمر، بعد التحول فى مؤسسة الدولة العربية والإسلامية. ولهذا، فإن هارون الرشيد الشخص التاريخى رجل آخر مختلف عن هارون الرشيد «الشخصية» التى يخلقها الفضاء السردى (الليالى)، التى تخلق نموذجها اليوتوبى المختلف عن النموذج المؤسسى لرأس الدولة. لكن النص الشعبى السردى لا يقف عند هذا الحد، ولا أصبح نصا مؤسسيا يحقق فى الراعى شروطا شكلية جافة متعالية وتجريدية، وخاضعة عضبها تماما لمنطوق النص الدينى للمؤسسى، وإنما يخلق صورة جديدة تحتوى الصورة التى ارتضاها الفكر المؤسسى، لتتجاوزها إلى خلق صورة راع شعبى طوبوى من عامة الناس، يترك العالم كما يتركونه ويفعل فيه تبعا لمنطقهم، صورة أقرب إلى الدين الشعبى الذى يخالف الدين المؤسسى. صحيح أن الرشيد قرشى هاشمى كالنبى، وصحيح أن تقنمه يذكر بص عمر وسهره، إلا أنه، آخر الأمر، خليفة رب العالمين، الرجل المحب للحياة الذى يعاقر الخمر ويشتهى النساء، ويحب الفكاهة، ويفهم الدين فهما عاميا غير مقيد بالتفسير المؤسسى الرسمى، فهم ينهض على الممارسة الحية،

تعالى التحبط، وفقدان التوازن؛ فهي شخصيات عالمية تبحث عن أبيها الرمزي، وتتوق إلى الاتحاد به، ففي هذا زوال يتمها. ويكاد الفضاء السردى، في قصر الخلافة، أن يرسم صورة ملك استوى على عرشه وبين يديه الخلائق التي تخلم بالعدل.

#### خاتمة

نقرأ حكايات (ألف ليلة وليلة) طلبا لمحنة قد لا تمنحنا لهاها نصوص حصرنا المثقلة بهيمومه. لكن حكاية الحمال والبنات، في بغداد، خدعتنا مرتين؛ مرة لأنها وعدتنا بسهرة خفيفة، وبعد أن استسلمنا لإغرائها الماكر المثقن أغلقتنا إلى فضاءات وحشية؛ ومرة لأننا ظننا أنها «تتكلم» عن آخرين غيرنا، فإذا بنا ندرك في النهاية أننا كنا موضوعا لها أمس واليوم أيضا. وما هو النص المسلح بفتنة السرد يكشف لنا حتما كان مهيمنا في لحظات تاريخية مضت، ولكنه مازال مهيمنا في واقعنا الراهن، أهنى الراعى كلى المعرفة والقسوة والتسلط، الواحد الأحد النافى للتعدد. وعلى هذا النحو يصبح النص، كما قلت في البداية، يوتوبيا. لأنه حين يتكلس التاريخ ويكف الناس عن الاجترار لا يبقى من ملاذ سوى اليوتوبيا التي تفرق بالأس التاريخي، فيشحب فيها الحلم ويطنى الوهم. لكن إذا كانت (الليالي) يوتوبيا العامة والمهمشين في المصور الوسيطة العربية، فهل يمكن أن تظل كذلك في زمن آخر، أم تصبح شاهدا تاريخيا، على ضرورة الخروج على الشرائط التي أنتجها؟

وتعني هذا محمدا هو ملائمة الواقع، والابتهاد من التشدد وحرافية النصوص. ولذلك، فإن الرشيد في (الليالي) يجاوز صورة الشيخ الهدوى ضيق الأفق، الذي يرتعد فرقا من سماع غزل امرأة برجل غريب، ليصبح شخصية حاكم مدني، يكاد يصبح روحا تتسريل بالليل والتفتيح ويمتثل بحب السماع والغناء، لينقب عن المظلومين، فنراه صيادا مرة، ونراه أخرى يتخفى وراء أسماه كى يعود الصياد الذي عانده الرزق إلى أهله «مجبور الخاطرة»، ونراه ثالثا ينقل علاء الدين أبي الشامات من فقدان حبيبته بأن يتخفى في زى محب للسهر والغناء، ثم يرسل له أموالا باسم والده التاجر المصري... إلخ. إن الراعى هنا يملك فضلا عن عصاه (أو درته) مزمرا سحرها يصغر به، فيجتمع القطيع. والمقارنة بين هذه الصورة للرشيد والملوك الآخرين، تضع أيدينا على الفارق بين الراعى المهدي ظل الله وخليفته والرهاء الأشرار الكذبة، الذين ينزون على النساء اغتصابا، أو يفتقون الأعين أو يقطعون الأطراف... إلخ. إنهم رعاة أشرار مجردين من قداسة الراعى المكلف من السماء، ومن ثم فهم حين يطلبون من سارد حكاية، فكى «مجبورا» ويطلبوا على حد تمييز (الليالي). أما الرشيد، فهو «فاروق» يفرق بين العتمة والضوء، والظلم والعدل، وتقنعه يستهدف الكشف والمعرفة والسعى في رفع الظلم. ولذلك، ينهى كل صعلوك حكايته قاصدا بغداد للبحث... كأن غياب الخليفة، غياب للعدالة، غياب للعناية الإلهية. ومن ثم نجد شخصيات الحكاية

## الهوامش والمراجع

- ١ - معظم الترجمات الإنجليزية تستخدم في عنوان الحكاية كلمة Laila.
- ٢ - العنوان في الليالي أمر مشكل، فهل هو من وضع السارد ومن ثم من وضع منجز النص لها كان، أم من وضع الخلقين الذين أدروا على الطبعات المبكرة لليالي في طبعة بولاق ليس كما عاين على الحكايات وإنما كما أرقام الليالي. لكن الطبعات التالية وضعت لكل حكاية عنوانا يكون متروكا غالبا من كلام السارد.
- ٣ - Ferial Jabouri Chazouli: The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, 1980, p. 164.

٤ - ديوان سحيم عبد بنى الحسان ، تحقيق عبد العزيز الميمنى ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٥٠ ، ص ١٥ / ١٦ .  
 ■ - راجع :

Andreas Hamori: On the Art of Medieval Arabic Literature, second Princeton University (Prasa, Princeton, New Jersey, 2nd ed., 1973, p 164.

٦ - خلق الملحى فى التراث الساسى عموما دلالة على الحزن الشديد. ولدى العرب كانت الملحى رمزا للرجولة، وإهانتها أو جزها من الإهانات القصوى. ولذلك كان إذا تمكن أحدهم من عدوه عمد إلى إهاتته بخلق لمحى أو جز ناصبه. ثالث الخصاء:

جسزنا نواصى فرسانهم  
 وكسانوا يظنون أن لا حـمـرا

لمزيد من التفاصيل، راجع:

حسن على الجبورى: وظيفة الشعر فى طقوس الموت والميلاد، مجلة التراث العربى، السنة الثامنة، العدد ١١ / ١٩٧٧. بغداد، ص ٩٧.

٧ - عرف العرب قبل الإسلام أنواعا من الزواج، بعضها محل الزواج من الحارم، فقد أباحت بعض القبائل لابن أن يشارك أباه فى زوجه، أى زوج الأب. وكان يطلق على الابن فى هذه الحالة اسم «الضيزن»، لعرف هذا الزواج بنظام الضيزن. كما أباحت بعض القبائل زواج الأب من ابنته أو أخته. وكانت هذه القبائل تتجاوز القربى إلى البحرين، ومنهم لقيط بن زراره الذى تزوج ابنته وسماها باسم فارسى هو «دختنور». وبعض المؤرخين ينسبون إلى القرظطة تحليل هذا الزواج، والأبيات التالية منسوبة لأحد شعرائهم:

لسلا تمنعى نفسك المـعـرـضـين  
 من الألسـمـرـين أو الأجنبي  
 فكيف حفلت لهذا الغرب  
 وصبرت محرمة للأب  
 فليس السـمـرـاس لمن ربه  
 ورواه فى الزمن الجـمـm

ولقد حرم النص القرآنى هذه الأنواع عـرـيـما بـنا. لمزيد من التفاصيل راجع على سبيل المثال:

• على عبد الواحد والى: ما حرمه الإسلام من نظم الزواج فى الجاهلية، مجلة مدير الإسلام، القاهرة، ديسمبر ٥٦ / يناير ٥٧.  
 • عبد السلام الترمائين: الزواج عند العرب فى الجاهلية والإسلام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

٨ - انظر فى ذلك للمرجع الرئيسى فى الموضوع:

سجوند فريد: الطوطم والقبور، ترجمة جورج طرايىسى، دار الطلبة، بيروت سنة ١٩٨٣.

٩ - النعمى، حياة الحيوان الكبير، ط الباسى الحلى. القاهرة، ص ٢٤٣.

١٠ - نفسه، ٢٤٤.

١١ - نفسه، ٢٤٥.

١٢ - شاكر هادى شكري: الحيوان فى الأدب العربى، ج ٣ ص ١٣٢، عالم الكتب ومكتبة النهضة المصرية، بيروت ١٩٨٥.

١٣ - عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، دار الطلبة، بيروت لبنان سنة ١٩٨٢، ص ٩٩.

١٤ - النعمى، محمد بن عبد الجبار: كتاب الموالف وليله كتاب المخططات، تحقيق آرثر بوحنا أبرى طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٤، ص ٧.

١٥ - راجع بحث سيد القمنى لقراءة سريعة فى موضوعية الإله القليظ. منشور ضمن كتاب: الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣١ وما بعدها.

لمزيد من المعلومات عن صيرورة الموضوع فى التراث الإسلامى، لدى فرقة الزينية راجع:

• عنصر سليمان: جانب من عقيدة الزينيين، مجلة التراث العربى، العدد الخامس / ١٩٧٣، ص ٢١.

• الأمير بايزيد الأمرى: الطائوس: سجل يزيد، ص ٥٥ من العدد نفسه.

١٦ - راجع، جان صدة، وعزى وطقوس، دراسات فى الميثولوجيا القديمة، رياض الرى للنشر، لندن ١٩٨٩، ص ٦٧.

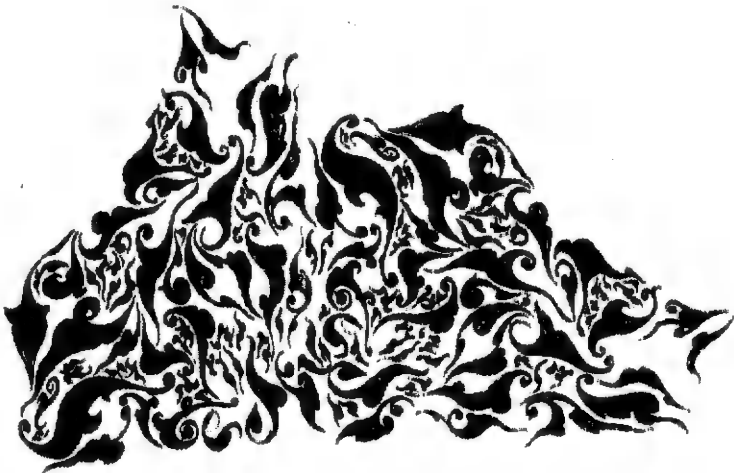
١٧ - راجع مادة نص فى اللسان والقاموس.

١٨ - أبو العباس أحمد بن يوسف البغافى: سيرة النفس بشارك الحيوان الحصى، مله محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور) حققه إحسان عباس، ط ١

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥٤.

١٩ - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الحديث، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٠، ج ٢، ص ٢٧٦.

- ٢٠- القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، بيروت ص ١٨٣.
- ٢١- أبو حيان التوحيدي، التامع والموانع ج ٢، ص ١١١، المجموعة الكاملة في مجلد واحد، دار مكتبة الحياة، بيروت. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.
- ٢٢- مرسي إلهاء المعطيات والألغاز الدينية ترجمة عبد الهادي يوسف ج ١، دمشق ٨٦ - ١٩٨٧، ص ٧٢/٧٣.
- ٢٣- عبد الفتاح كيليطو، سابق.
- ٢٤- محمد باقر علوان، أرجوزة الخوارزمي في المسوغات، مجلة التراث العلمي، المجلد الثاني عشر ١٩٧٣، بغداد، ص ٤٧.
- ٢٥- العمري، حياة الحيوان، ج ٢، ص ٣٠٥.
- ٢٦- راجع وظيفة الفخر، سابق.
- ٢٧- دون غوص في حفرات الثقافة العربية، أشر هنا إلى الحكاية الثامنة عشرة في رسالة الجاحظ عن (مغامرة الجوارى والعلماء). أما في الليالي فقصّة ملاحظات طابها سيولتافي لي.
- ٢٨- ميشال فوكو، الاستعارة الزمنية، نحو نقد للعقل السياسي، الفكر العربي المعاصر العدد ٤١، ص ٩. وقد ترجمها جورج أبوصالح عن الفرنسية.
- ٢٩- رامة نخعش ولف لها في
- ٣٠- محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، مذكراته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان سنة ١٩٩٠، ص ٣٩ وما بعدها.
- ٣١- راجع عن الاستعارة الزمنية في المجال الثقافي العربي
- ٣٢- محمد الجويلي، الزعم السياسي في الخيال الإسلامي، سراس للنشر، المؤسسة الوطنية للبحث العلمي تونس ١٩٩٢.



# الكتاب الغريق

## مبد الفتاح كيليطو \*\*

عندما سقط القاضي أبو زكريا من هذا، أمرني بأن أحضر له أحد كتبه  
والتيه في الماء، قلت له: لم أترى بهذا يا سيدي. قال أحضري أن يأتي  
أحد من بعدي فلا يلهيه. ويكون سببا في ضلالي  
الباحثي — المقصد

لقد استجبت دعوته أخيرا، وأصبحت زوجته حاملا.  
بعد ذلك بقليل أثناء سفره عبر البحر، تحطمت سفينته  
وغرقت كتبه، نجا من الموت بعد أن تعلق بأحد ألواح  
السفينة، ونجح في إنقاذ خمس وقات من كتبه.

لكن لماذا هذا السفر البحري؟ ولماذا يسافر بمكتبته؟  
في غياب أي تعليل لذلك في النص، يمكن أن نسجل  
فقط أن دانيال لا يفارق كتبه، حتى في السفر ينبغي أن  
يحملها معه، كأنه واحد منها. لنشر هنا بأن كلمة  
«بحر» هي المعادل للكلمة «Mer» في اللغة الفرنسية،  
تعني «جوف الرحم»، والفعل «بحر» (الذي يظهر في  
نهاية الحكاية، في اللحظة التي يصبح فيها «حاسب بن  
دانيال» عالما كبيرا<sup>(٢)</sup>)، يعني «التعمق، الدخول إلى  
الأماس أو إلى العمق، وتعني الاستغراق في دراسة  
العلم»<sup>(٣)</sup>، فالحديث عن العلم، يعني الرجوع إلى عنصر  
الإبحار، فالذي يمتلك علما كثيرا يعتبر بحرا،

في «حكاية حاسب كريم الدين»<sup>(١)</sup> يوجد حكيم  
يذهي دانيال، يحظى باحترام شامل لكنه جد حزين على  
أن لا يكون له ولد يرث علمه. إن المقم هنا كما هو  
الشأن في كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة) ينبغي  
فهمه على أنه وقف لتوصيل المعرفة، مع ذلك فدانيال له  
مريدون يتبعون تعاليمه. لكن الإرث مسألة عائلية. ووحده  
الابن يستحق أن يتسلمه. إن المعرفة مثلها مثل الإرث  
ينبغي أن تعود للابن. لكن نقل الإرث يقتضي أولا نقل  
الحياة. والحكيم لا يستطيع القيام بذلك، ربما لأنه  
بحس، بارتباك، أن هبة الحياة تساوي موته.

\* ترجم هذا النص عن الفرنسية وهو الفصل الرابع من كتاب  
L'oeil et L'éguille cassés sur les milles et un nuit, edi-  
tion le Fennec-1992. من الصفحة ٢٨ إلى الصفحة ٦٨.  
\* ترجمة محمد أمث المنعم، باحث من المغرب.



كل نقل يفترض استغناءً، فإن فعل النقل الأكثر إشاراً، هو حبة الحياة، التي تتخذ شكل تضحية؛ حيث الواهب لا يستغنى عن كتبه وإنما أيضاً عن حياته.

في سن الخامسة، وضع «حاسب» من طرف أمه في الكتاب، لكن لم يتعلم شيئاً، ويبدو أنه غير قادر على الكتابة والقراءة، وهو أيضاً غير قادر على تعلم المهنة، لقد كبر، لكنه لم يطلب بالارث الذي تحفظه الأم، إرث غير مجد بالنسبة إليه لأنه لا يعرف القراءة، لا يمكنه أن يحنى منه شيئاً. فبالرغم من جهود أمه، فإنه لم يستطع أن يمثل نموذج الأب. لقد مات الأب، وفقدت الكتب إلى الأبد، والأوراق الخمس داخل الصندوق. الذي وعد بها لا يسأل بها ولا يبيعها أى اهتمام، ولا يفكر في النهش عنها (إنه لن يدرك سرها إلا في نهاية الحكاية).

لقد أصبح «حاسب» حطاباً، وفي أحد الأيام تركه أصحابه داخل كهف<sup>(٦)</sup>. انتهى به الأمر إلى أن وجد عمراً تحت الأرض أوصله إلى مملكة الأفاعي، حيث الملكة لها وجه امرأة. استقبلته بحفاوة، وأخذته عندها ستين تطعمه الفواكه، حكمت له حكائتين إحداهما حول «بلوقيا»، تبدأ الحكاية بالمشور على كشاب داخل صندوق.

لقد وجد «بلوقيا»، بعد موت أبيه - المقدم في القصة باعتباره ملكاً للمبرانيين في القاهرة - في إحدى نواحي القصر كشاباً ذكرت فيه البشارة بالنبي محمد، وفي حماس شديد ذهب للبحث عن النبي، هكذا شرع في رحلة طويلة تميزت أولاً بالتفائه ملكة الأفاعي، ثم بعد ذلك «بحفان». هذا الأخير عالم نشيط تحركه نوازع بروميثيوسية بعد أن قرأ ثلاثة كتب. وجد في الكتاب الأول أن الذي يملك محاتم سليمان سيتمكن من الحكم على الإنس والجن والحيوانات وكل المخلوقات. وفي الثاني اكتشف أن قبر سليمان يوجد في مغارة وراء البحار السبعة، ولا يمكن لأمة سفينة أن تصل إليه. وفي الثالث اكتشف أنه توجد نبتة تمكن عصاريتها من المشي

لقد اعتفت الكتب ودانيال بدوره يجب أن يختفى، لقد قضى نحيبه قبل أن يولد الابن بأيام قليلة. فالإعلان عن ميلاد الابن هو الإعلان كذلك عن موت الأب، إن السفينة تحطمت ولم يبق منها سوى لوح، والكتب هُزقت ولم يبق منها سوى خمس أوراق، وحياة دانيال مهتدة؛ حيث إنه لم يمش إلا برهة من الزمن بعد الحادث، إن هذه المصائب الثلاث هي الشرط لولادة الابن.

وهو يعلم بأجله المحتوم وضع الأوراق الناجية في صندوق لم أخلفه، واستودعه عند زوجته، ووصاها أن تسمى المولود باسم «حاسب»، وأن تخرص على تربته تربية حسنة، ثم أضاف: «إذا كبر وسألك عن تركتي، أعطيه هذه الأوراق، فإنه إذا قرأها وفهم مرادها سيصبح عالم عصره»<sup>(٧)</sup>. سيأخذ الابن إرثه عندما يصبح رجلاً لكن ينبغي أولاً أن يطلب به<sup>(٨)</sup>. إنه فقط عندما يطلب بإرثه يحق للأم أن تسلمه له. ولن يفيد من المخطوط إلا إذا توصل إلى فك رموزه وعرف مغزاه.

كفى ينقل العلم إلى الآخرين، يجدر بالمعلم التخلي عنه؛ فالكتب في عمق المياه، والأوراق الخمس في قعر الصندوق، في كلتا الحالتين داخل القبر. إن السنوات التي مرت من حياة الحكيم لا يمكن ردها، مثلها مثل الكتب الغارقة، أما بالنسبة إلى الأوراق المتعلقة فإنها تشهد بقرابتها للكتب المفقودة، وستضمن استمرار حياة المعلم في ابنه؛ إنها تساوى بذرة الحياة المطمورة في بطن الأم، ينبغي أن يموت العالم كفى يولد الابن. أن يذبل في حين تنمو بذوره وتزهو، الكائن الجديد لن يخرج من قبر الأم [بطنها] إلا إذا دفن الكائن القديم.

فما دام الأب حياً، لن تكون له ذرية، لقد تمت الولادة بعد الفرق والموت، فكما يشترط في نقل العلم التخلي، يشترط في نقل الحياة أن تتخلى عنها أيضاً. لقد ولد «حاسب» بعد بضعة أيام من موت دانيال، وهكذا أخذ مكانه، فالولادة تزامنت مع الموت. وإذا كان

فوق الماء دون غرق، ولا يمكن العثور عليها إلا بمساعدة ملكة الأفاهي.

لقد أهان «بلوقيا» «عفان» على اصطباذ الملكة، وهذا الأخير وعده بأنه سيرشده إلى عين الحياة التي تهب الخلود، بعد تمكنهما من خاتم سليمان. وهذا ما سيمكنهما من لقاء النبي عندما يأتي زمانه. لقد نجحا في أخذ النبتة المرغوب فيها، لكن ملكة الأفاهي أنذرتهما بأن الخاتم خارج عن قدرتهما، فقد خص به الله سليمان وحده. وقد أخبرتتهما بأنهما أيضا في بحثهما عن النبتة مرا «دون أن ينتبها للنبتة التي تهب الخلود». وبالرغم من الإنذار، فقد قطعما البحار السبعة ووصلا إلى المغارة، «علم» «عفان» صيغ التعزيم لبلوقيا ثم اقترب من جثة سليمان، ما أن لمس الخاتم حتى احترق من طرف حية تغذف النار، نجا بلوقيا من الموت بعد أن تدخل الملك جبرائيل الذي أخبره بأن زمان بعثة النبي لم يحن بعد.

رجع إلى بيته بعد هذه المغامرات، ثم بعد ذلك قام بسفر ثان بغية العثور على النبتة التي تهب الخلود، لكن عندما وصل إلى مملكة الأفاهي لم يجد الملكة.

سمات عدة تشترك بين حكاية بلوقيا وحكاية «حاسب»؛ فهذا الأخير لن يكتشف كتاب أبيه إلا في نهاية المشوار الطويل، بينما اكتشف بلوقيا ذلك من البداية، وتسجل بهذا الصدد أن أباه لم يذكر له محتوى الكتاب ولا حتى وجوده. فهو إن لم يتلفه قبل موته، فإنه على الأقل احترز فأخفاه. لقد عثر عليه بلوقيا بالصدفة؛ فقد شاهد، وهو يصدد إحصاء المهرات بإحدى قاعات القصر، عمودا من المرمز الأبيض، وضع فوقه صندوق من الأبنوس وبداخله صندوق آخر من ذهب يوجد بداخله مخطوط، هكذا فالوصول إلى الكتاب ليس بالأمر الهين.

إن بلوقيا يؤاخذ أباه على عدم إفشائه سر الكتاب وهكذا فهمته الأولى هي البرح بسر محتوى الكتاب.

إن الكتاب كان محكوما عليه بالفرق، لكنه نجا.

سمة أخرى يبنى الوقوف عليها، وهي أن «حاسب» خان ملكة الأفاهي مثله مثل «بلوقيا»، فقبل أن تدع حاسبا يرجع إلى حال سبيله، أفسدت عليه أن لا يدخل الحمام أبدا، لكنه لم يف بوعده؛ إذ بمجرد أن نزع ثيابه، ظهر الحراس، فأخذوه إلى الوزير مشهور الذي أخبره أن الملك مريض، وأنه الوحيد الذي يمكنه أن يعالجه. قال له مشهور: «لقد علمنا من الكتب بأنه سيشفى على يدك»<sup>(٧)</sup>.

فأجاب «حاسب» بأنه لا يعرف الطب، قال له الوزير إن الدواء الوحيد هو لحم ملكة الأفاهي، ثم أحضر كتابا وقرأ الفقرة التالية:

«ستلقى ملكة الأفاهي برجل سقيم عندها ستين، وسيرجع فيصعد إلى سطح الأرض، ليدخل الحمام فيسود بطنه»<sup>(٨)</sup>.

وقد كان الأمر كذلك، إذ اسود بطن حاسب بعد أن دخل الحمام. لقد أصبح حاسب مجبرا على أن يذللهم على مكان الملكة؛ حيث أخرجهما الوزير الساحر بتعازيمه.

لقد هابت الملكة «حاسب» لأنه لم يبر بقسمه، ولكنها قبل أن تلذع، قالت له: إن الوزير سيقطعني إلى ثلاثة أجزاء، وسيطبخها، وطلبت منه أن يشرب الرغوة الثانية ويعطى للوزير الأولى. لقد مات الوزير في حين أصبح «حاسب» عالما بعد أن شرب الرغوة ثم أعطى للملك اللحم فشفى، ونصبه وزيرا له.

إن مشهور وعفان كليهما يملك معرفة مخارقة، وذلك بفضل كتاب؛ حيث اكتشف الأول سر الدواء المخارق في حين عثر الثاني على المسار الذي يوصل إلى قبر سليمان، لقد اصطادا ملكة الأفاهي؛ الأول لشرب رغوئها كي يمتلك العلوم، والآخر ليعثر على النبتة التي تمكن عصارتها من المشي فوق الماء. كلاهما في الأخير

وبالرغم من التعازيم، مات بطريقة بشعة؛ فشمهور مات مسموماً بالرغوة الفاسدة، وعفان احرق من طرف الحبة التى تحرس القبر<sup>(٩)</sup>.

إن المكتسوب L'ecrite ملازم للشعبان فى كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة)، فلقد أبتنا حضور الزاحف (أو السم) فى حكاية الحكيم «رويان»، وستكون لنا فرصة ملاحظته فى حكاية السندباد.

إن الشعبان يظهر فجأة فى الكتاب، إما ليقتل أو ليشفى أو ليهب الحياة أو ليهب<sup>(١٠)</sup>. ففى حكاية «حاسب» شفى الملك بعد أن أكل لحم الأفعى، وبالقرب من ملكة الأفاعى سيمتلك بلوقيا النبتة التى تهب بالخلود. وليس من قبيل الصدفة أن يقيم حاسب طويلاً بالقرب منها؛ فقد كاد أبوه أن يجد دواء ضد الموت. وقد لاحظ الجاحظ أن الحبة تعمر طويلاً<sup>(١١)</sup>. فلا تموت مئة عادة بل تموت مقتولة<sup>(١٢)</sup>.

إن ملكة الأفاعى تأمر النباتات كى تتسمى وتبر عن فضائلها، إنها سيدة الطبيعة، والبقاء (الذى ستخلى عنه مجبرة). وسيدة المعرفة، معرفة أنثوية، عكس المعرفة الذكورية، ليست لها أصول فى الكتب. لقد كانت الملكة بمثابة الأم لـ «حاسب»؛ فلقد أطعمته الفواكه مدة سنتين (مدة الرضاعة)، ثم بعد ذلك أشربته رغوة لحماها. إن المرور من الجهل إلى العلم مرتبط تماماً بالمرور من النسي إلى المطبوع، ومن النظام النباتى إلى النظام اللحمى. لقد امتلك «حاسب» المعرفة فور شربه الرغوة دون أن يحتاج إلى كتب؛ فهو الذى «كان جاهلاً وغير قادر على القراءة، أصبح بفضل الله عالماً، انتشرت معرفته وحكمته فى كل البلدان، وأصبح ذائع الصيت لمعرفته المعمقة فى الطب والفلك والجغرافيا والتنجيم والكيمياء والسحر وعلم أخرى أيضاً»<sup>(١٣)</sup>.

قبل أن يشبه بآبيه كان عليه أولاً أن يظهر اختلافه. فعدم المعرفة ونسيان الموروث يبدوان لحظة ضرورية إيجابية تمكن الابن من عدم الزوج تحت ثقل الماضى؛ إذ يجب أن يحقق ذاته، بمغامرة ذاتية وبحث شخصى<sup>(١٤)</sup>.

فبعد أن حرق علم الأب ينبغي أن يكون التعلم وفق مكتسبات جديدة، وهنا فالاسم الذى تحمله الشخصية له دلالة من هذه الناحية؛ «حاسب» هو الذى «يحسب»، وبعداً وكلمة «حسب» التى تعني «القيمة الفردية والاستحقاق الذاتى»، والشرف المكتسب؛ تقابل كلمة «نسب» التى تعنى «الامتداد، الأصل، العائلة من طرف الأب»<sup>(١٥)</sup>. إن حاسباً لا يحتاج إلى تبرر أفعاله لأحد. فهو يعتمد على جهوده ويكتفى بذاته. فهو عندما أصبح عالماً، إذ ذاك، اهتم بكتب أبيه وطالب بها، فاسترداد الإرث بالنسبة إليه هو الفرصة كى يرتبط من جديد بأصله، بنسب بتاريخ الأب.

قال لأمه فى أحد الأيام:

« يا أمى، إن أبى دانيال كان عالماً ورجلاً ذا قيمة، ماذا ترك لى من كتب». عندما سمعت الأم هذا الكلام أتت له بصندوق ترك فيه أبوه خمسة أوراق بقيت من الكتب الغريقة فى البحر، ثم قالت له:

« إن أباك لم يتسرك من الكتب إلا هذه الأوراق فى هذا الصندوق. ففتح الصندوق وأخذ الأوراق لمقرأها فقال:

« يا أماه: هذه الأوراق من كتاب. فأين الباقي؟

« قالت له إن أباك سافر بمكتبته مبحراً. فتعطمت سفينته وغرقت كتبه، لكن الله نجاه من الغرق، ولم يبق من كتبه إلا هذه الأوراق. وعندما رجع من السفركنت حبلى بك، وقال لى: «قد تضمين غلاماً، فخذى هذه الأوراق واحتفظى بها. فإذا كبر وسألك عن تركتى، سلمتها له. وقولى له بأنى لم أترك غيرها. فما هى إذن».

تعلم حاسب كبريم الدين كل العلوم بعد ذلك»<sup>(١٦)</sup>.

تنتهى الحكاية باسترداد الأوراق التى تركها الأب. فلقد امتلك حاسب كل العلوم بفضل جزء من كتاب. ونحن نعلم أنه امتلك المعرفة لما شرب رهوة ملكة الأفاعى، ظاهراً. يمكنه أن يمتنع عن أخذ الميراث، إذ هو فى غنى عنه، وشهرته ذائعة، لكن علمه سيمائى من نقص خطير إذا لم يعرف ما تتضمنه الأوراق المدفونة بالصندوق، ينبغى أن يدمج معرفة أبيه بمعرفة هو. إنه فى حاجة إلى التمييز إلى الصلاحية، إلى اعتراف الأب، إنه بكل تأكيد يمتنع بشهرة كبيرة، لكن تنقصه الشهادة العليا، الشهادة الأخيرة، الضمانة من العالم الآخر مجسدة فى مخطوط قديم.

تنتهى الحكاية فى اللحظة التى يلتقى فيها «حاسب» بأبيه، يعنى فى اللحظة التى يتجلى فيها رابط فكري اختير بطريقة حرة، نتيجة طلب ما. فعندما يجد الابن أباه لم يعد هناك ما يحكى.

فى بداية الحكاية، غرقت الكتب. وفى النهاية نترك أن الأوراق الخمس الناجية تنتمى لكتاب، فليست المسألة هنا مسألة مكتبة ولكنها مسألة كتاب وحيد. لقد اكتشفنا بعد ذلك أن النص لا يذكر لماذا ركب دانيال البحر محملاً بمكتبته.

إن هذه الشكوك تزول كلها برواية أخرى للحكاية، رواية Trebutien فالأمر ليس أمر غرق. بل إن دانيال هو الذى أتلّف كتبه قبل موته، لقد كانت أضرأته حاملاً حين «داهمه مرض شديد، وأحس بأن أجله قد اقترب»، ألقى كتبه فى البحر ولم يحتفظ منها سوى بخمس أوراق، ملأها بكتابة دقيقة، احتوت خلاصة خمسمائة كتاب،<sup>(١٧)</sup>.

فى الظاهر، يبدو أن دانيال لم ير فى كتبه قيمة تستحق أن تنقل، أو أنه يعتقد أنه الوحيد الذى يدرك معناها، ويحصر تأويلها. إن هذه الخمسمائة كتاب تشكل خطراً على عقول الأتباع وعلى الابن الذى

سيولد؛ فيلقاها فى البحر سيفرق الخلل والالتباس الذى تستدبه. ينبغى أن تختفى هذه الكتب معه. والأثر الذى احتفظ به «خلاصة» المعرفة، هو الآخر، مسدود عليه فى صندوق بعيد المنال عن الأتباع، إذ هو معد للاستعمال المقصور على الابن الذى سيأتى و«سيفرق الحكمة ويشتهر كأبرز العلماء فى عصره»<sup>(١٨)</sup>.

لقد أغرق دانيال خمسمائة كتاب، لكن الأم لم تخبر الابن إلا عن واحد. هذا الارتياح ليس بالأمر الجديد؛ فهو موجود فى طبعة القاهرة، ويشر بالمقابل قللاً فى ترجمة Trebutien. وهو أن الأم تعرف وبصورة خاطئة، مضمون الكتاب الضائع «أضافت لقلّة، ستعرف يا ولدى بأن أباك السعيد، يمتلك كتاباً يضم كل أسرار الطبيعة، وقد أراد استعماله فى العثور على دواء ضد الموت، فهنا كان يتجول على ضفاف نهر Ouxus ويقرأ بشمعة فى هذا الكتاب ظهر جبرائيل فضرب الكتاب بقوة وألقاه فى مياه النهر، لم تبق إلا الأوراق الخمس التى كان يمسكها أبوك، إنما هذه الأوراق محفوظة بعناية منذ ذلك العهد وهى لربك»<sup>(١٩)</sup>.

هكذا، فجبرائيل هو الذى أغرق الكتاب، وليس دانيال. بالإضافة إلى ذلك، فالواقعة حدثت على ضفاف النهر، بينما تؤكد بداية الحكاية أن دانيال ألقى كتبه فى البحر. ومهما يكن، فدانيال فقد فى معركته مع الملك الصبيغة التى كانت ستضمن له الخلود، فلقد أغرقت المياه الكتب ومعهما رغبة تجاوز الحدود المرسومة للإنسان، الرغبة فى الانتصار على الموت. لقد نزل العقاب بدانيال الذى لم يفقد فقط الكتاب (وهكذا لا أحد يستطيع قراءته ولا يستطيع أن يعاود التحدى). ولكن أيضاً فقد الحياة، فقد مات بعد فترة قصيرة من الحدث. إن الملك جبرائيل الذى يبشر بالحياة والولادة والوحى، يبدو هنا ملكاً للموت، يعاقب على التجاوزات<sup>(٢٠)</sup>.

ينبغى على دانيال أن يخضع للقدر المشترك بين المخلوقات، وينهى أمله الوحيد فى استمرار حياته هو ابنة الذى لا يزال فى لحظة الموهود به.

## الهوامش:

- (١) النص العربي ألف ليلة وليلة طبعة القاهرة، ج ٢ ص ٢٧٧-٣٧٦، ترجمة Trebutien، المجلد ١ ص ١٤٢-٢١٧ Mardrus، ج ١ ص ٨١١-٨٦١ جمال الدين بن السمع ولغته ميكيل ج ٢ ص ٣١٢-٤١٥، حول نسخة النقل Transmission، تلين دراسي كثيرا الدراسة بن السمع حول محاولات المعطيل في كتابه ألف ليلة وليلة أو الكلام الأسير طبعة جاليمار، باريس ١٩٨٨، ص ١٤٧-٢٣٠.
- (٢) Trebutien ج ٢ ص ٣٧٦.
- (٣) Kasimirski، المعجم عربي - فرنسي.
- (٤) Trebutien ج ٢ ص ٢٧٧.
- (٥) أذكر Gilbert Granguillame الذي أثار انتباهي لهذه النسخة.
- (٦) يقصرون لأنه بعد ذلك أن ثابا القصة، وهذه سمة تضم إلى سمات أخرى (كالفكر في الكهف أو البحر، العلم، الوزارة) تجعل حكاية حاسب لقبه قصة يوسف.
- (٧) Trebutien ج ٢ ص ٣٢٢.
- (٨) Trebutien ج ٢ ص ٣٢٣.
- (٩) ينبغي الإشارة إلى أن عفان الذي يريد إشراك بلوليا في القصة التي يعطيها الخادم، كان أكثر شغلة من مشهور الذي كان يعمل على إلقاء حاسب بعد الاستفادة منه.
- (١٠) الكلمات رقباء ورفقاء معنى الحبة، ولكن نصي أيضا الكتابة - الخط. انظر كيليطو، الغائب، ط، بولفال، القمار البيضاء، ص ٣٢.
- (١١) الجاحظ، كتاب الحيوان، طبعة عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٣٨/١٩٤٥، ج ٣ ص ٣٢٦.
- (١٢) المرجع نفسه، ج ١ ص ١٨٢.
- (١٣) طبعة القاهرة، ج ٢ ص ٣٢٦.
- (١٤) Marc Alain Quaknin, Le Livre Brulé, ed. Lieu Commun, Paris, 1986, p.27.
- (١٥) Kasimirski، المعجم عربي - فرنسي.
- (١٦) طبعة القاهرة، ج ٢ ص ٣٢٦.
- (١٧) Trebutien ج ١ ص ١٤٢-١٤٣.
- (١٨) حسب ترجمة مازروس، دانيال وهو مخالف على كتبه وسخطوطه أن نصير في يد أحد ألقاها في الهم على آخرها ولخصها في خمس أوراق، وانتهى به الأمر إلى أن لخص الأوراق الخمس في ورقة واحدة كانت أصغر بخمس مرات من تلك الأوراق.
- (١٩) Trebutien ج ١ ص ٢٥٦-٢٥٧. المشهد نفسه في ترجمة Well، ج ٨ ص ١٦١.
- (٢٠) وأخره للكتاب الذي يحرق على سر الخلود. أخذ أيضا روح دانيال، لكنه في قصة بلوليا ظهر ملاكاً متفلاً.





طبعة سورية والثاني من طبعة «كالكتا» الثانية (المتفرعة من طبعة بولاق)، سيلقيان الضوء على هذه المسألة:

«فتنحطحت دنيا زاد وقالت يا أعتاه إن كنتي  
غير نايمة، فحدتيني بحدوته من أحاديثك  
الحسان الذي نقطع بها سهر ليلتنا وأودع  
قبل الصباح، فما أدري ماذا يتم لكى الهدا.  
قالت شهرا زاد للملك شاهريار دستوروك  
أحدث. قال نعم. ففرحت شهرياراد وقالت  
اسمى» (محسن مهدي، ص ٧٢)

وللهذه الأولى، يبدو أن الفقرة السابقة لم تكتب  
بالطريقة التي تكتب بها النصوص العربية الفصحى.  
فالتغير الهجائي والإملائي للحروف (الهجرة والثاء والذال  
إلى باء وثاء وodal) وغياب التشكيل، بالإضافة إلى اختصار  
المفردات (مثل «حدوته») تعكس الجذور اللغوية للهجة  
الشامية<sup>(١)</sup>. إن انحراف اللغة عن تراث الفصحى يدل  
على موقف مختلف تجاه مكانة اللغة، ففي التراث  
المهيمن للأدب العربي نجد اللغة قد رفعت إلى مكانة  
مقدسة لكونها لغة القرآن أو لغة الإبداع الأدبي. لكن  
هذه الفكرة لا تنطبق على هذا النص، فهذه الطبعة لا  
تناسب السياقات اللغوية الفصحى وتوقعاتها النثرية، بل  
تنحدر إلى مرتبة اللغة «الوضيعة» بدلاً من اللغة الأدبية  
«الرفيعة»، وهنا، يشير النص قضية الثقافة ثنائية اللغة  
(diglossia) التي سأتناولها بعد قليل.

مع ذلك، تعد قضية النصوص الدارجة (العامية)  
أكثر تعقيداً، فمن زاوية التراث الشعبي، نادراً ما كانت  
«النصوص» مترجمة، لكن (ألف ليلة وليلة) في أشكالها  
القائمة نص مكتوب. إذ لو كانت الطبعة السورية تساعد  
على إضاءة الطريق لنعرف أن النص ليس لغة فصحى  
«رفيعة»، فإن طبعة كالكتا الثانية ستظهر أن اللغة دارجة  
وغير دارجة في الوقت نفسه:

اللامؤلف تفرض علينا مقاربات تاريخية وثقافية بدلاً من  
هجراً. ثالثاً وأخيراً، فبدلاً من المفاضلة بين الروايات  
المختلفة للنص (التي ستصبح مهمة مستهلكي الأساليب  
وليس الناقد) نكون بحاجة إلى إدراك شروط الوجود  
المستعدة للنص بدلاً من ترتيب النص هيراركيها وفقاً  
لأنماط «جمالية»، فذلك إجراء يعكس غالباً أذواق  
وانحيازات إيديولوجية من النقاد أكثر مما يعكس «قيمة»  
النص. إننا بحاجة إلى منهجية علمية تتيح لنا أن نتعامل  
مع النصوص المختلفة كلها وفقاً لشروط تلك النصوص.  
وسأناقش جدوى النقد الثقافي، وذلك أخرى من الأدبي  
النقي، وهو منهج يقوم على رؤية أشكال متعددة من  
الأداء، ليس في موضوعها لنماذج قياسية - امتداح تلك  
الرواية ونبذ الأخرى - بل يمسك بكل النصوص  
ويجعلها متأصلة في التاريخ لتقدم بذلك أغراضاً أو  
علامات دالة على انشغالات تاريخية.

قبل المضي قدماً، أود الإشارة، إلى قضية تكلم  
حولها نقاد عديدون، وهي قضية ترجمة النص ونقله إلى  
الغرب. الحقيقة أن نص (ألف ليلة وليلة) قد أمتع  
جمهوراً عربياً في الغرب، الأمر الذي حفز نقادا  
كثيرين لمركزوا بحوثهم على قضايا ترجمة النص ونقله.  
وحيث إنني مهتم بالأساس بالنص العربي، فلن أتحدث  
مباشرة حول قضية الترجمة، ولكن سيكون استدعائي  
للاستقبال النقدي الأوروبي لـ «الليالي العربية» ضرورياً  
في بعض أجزاء مجادلتني، وذلك لعدد من الأسباب  
الواضحة، منها تجاهل النص من قبل المؤسسات الثقافية  
العربية التقليدية.

## ١ - حول اللغة:

إن أول ما يلاحظه قارئ (ألف ليلة وليلة) الطبيعية  
المتناقضة للغة، حيث يشغل النثر وضماً مكافئاً بين  
الفصحى من ناحية، والصيغ الدارجة في اللغة العربية من  
جهة ثانية. وهذان مقتطفان من النص، الأول مأخوذ من

التصحيح<sup>(٢)</sup>، وهذه الحالة مع غيرها تدل على أن «طبعة كالكثا» هي بالأحرى نص عامي وشع نفسه باللغة الفصحى «الرفيعة» بدلاً من أن يكون نصاً فصيح التآليف ارتكب أخطاء لغوية.

هناك مشكلة واضحة تجاه الناقد، ذلك أنه برغم ما لدينا من صورة واضحة للغة عربية فصحي تنتمي للقرون الوسطى، فإننا لا نستطيع فعلاً أن نعيد بناء اللغة العامة للقاهرة المملوكية. عموماً، وفي ضوء هذا الدليل النصي لتأثير اللغة العامة، وهو قائم بشكل صارخ في الطبعة السورية وواضح في الرواية القاهرية، نستطيع المجازفة بالتظهير لبعض الجوانب الأخرى من النص. وقضية الثقافة ثنائية اللغة سوف تكشف الدلالات الاجتماعية لتلك المسألة اللغوية.

فمع فتح أرض جديدة وتدفق المنضمين الجدد من الأجانب إلى الإسلام، فقدت اللهجة العربية المهيمنة (الخليط من لهجات الحجاز واليمن) مكانها باعتبارها لغة الحياة اليومية العامة في بلاد الإسلام. لقد تخلقت لهجات عربية عدة نتاجاً للاختلاط بين اللغة العربية «القرآنية» واللهجات البدوية واللغات التي يتحدث بها الأجانب المنضمون إلى العقيدة الإسلامية. ثم ذلك مبكراً مثلما كان الأمر خلال الخلافة الأموية، حيث أنشئت المدارس لتعليم القواعد النحوية، وفي هذا تدليل على فكرة أن العربية الفصحى قد أصبحت في ذلك الحين تكتسب بالتعلم بدلاً من كونها لغة قومية. لكن، لأسباب سياسية ولثنية ودينية احتفظت اللغة العربية الفصحى بوضعها المتميز بوصفها لغة مهيمنة ثقافياً ورسماً، إذ تمثل لغة الثقافة الإسلامية. لقد أوجد تعايش اللغة العربية الفصحى وعدة لهجات عامية مختلفة «انفصاما» في تلك الثقافة.

بمدنا تشارلز فيرجسون بوصف مضي لهذا الوضع:

«أما الثنائية اللغوية فهي وضع لغوي ثابت. فيه، بالإضافة إلى لهجات اللغة الأساسية (التي قد تحتوي قواعد مشتركة أو مختلفة

»وساروا بي إلى أن طلعوني المركب عند الرمس ومعى جميع حوایج فقال لی الرمس با رجل کیف وصولک إلى هذا المكان وهو جبل عظیم ووراءه مدينة عظيمة وأنا عمرى أسافر فی البحر واجوز على هذا الجبل فلم أر أحداً فيه غير الوحوش والطيور» (ما كنا خطن، مجلد ٣، ص ٥١)

على مستوى ظاهري، يبدو أن هذا المقتطف يتلاءم وتقاليد الصياغة البلاغية والقواعد النحوية للفصحى. فمن الناحية الهجائية هناك استخدام أسلوب نطق أقرب إلى العربية الفصحى منه إلى اللهجة القاهرية. على الرغم من ذلك، فإن اللغة قد تأثرت بالدارجة وإن بدا هذا التأثير أقل وضوحاً. وعلى سبيل المثال، تكشف كلمة «رسم» سطوة اللغة الدارجة كما يفعل تعبير «أنا عمرى...» وتحويل الأفعال غير المتعدية إلى متعدية باستخدام حرف الجر «ب» الذي يبدو من علامات اللغة الدارجة، برغم وجوده بشكل مكافئ في الفصحى أيضاً. فمن المنظور اللغوي لهذا النص، يبدو أن ما حدث بالنسبة إلى اللغة هو أنها كتبت بالفصحى ثم انزلت إلى العامة بالتدريج.

إن وجود كلمة «حوایج» المدهش في القطعة السابقة، يوحي بأن هناك شيئاً ما آخر ربما كان في النص؛ فاستبدال كلمة حوایج بـ «اختياجات» كما تفرض اللغة الفصحى، يجعل الكلمة دالة على «حيازات» أو «أشياء»، وهو المعنى الذي أصبح شائعاً للكلمة في اللهجة المحلية. عموماً، يشير هذا الأمر قضايها أبعد مدى لأنه مقبول بدرجة أكبر في اللهجة المحلية أن يكون جمع كلمة «حاجة» «حاجات» بدلاً من المفردة الأكثر أدبية «حوایج». يبدو إذن في ضوء هذا وفي ضوء علامات أخرى مشابهة، أن الأخطاء اللغوية لا تنتج عن انحياز إلى اللهجة المحلية الدارجة، بل من الرغبة في إضفاء الأدبية على اللغة العامة؛ ففي المفردات الخاصة بهوشوا بلاو (Joshua Blau) لدينا حالة من الإفراط في



«يوجد كل ما يدعو إلى الاعتقاد بأن مثل ذلك الأسلوب [القابل للفهم] يمكن بلوغه فقط في حالة رفع اللغات الدارجة إلى المستوى الأدبي بدلاً من النزول بالأدب إلى مستوى اللغات الدارجة المتعددة» (شعوى، ص ٦٩١).

يستمر شعوى في وصف العربية الدارجة بأنها كيان «لمحوس وبسيط»، بينما العربية الأدبية «تجريدية ومعقدة». وفي الختام، يرى للطيف الكلى للعربية لكونه يفرط في الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة وينطوي على ميل شديد للغموض أيضاً. على أى حال، فإن ما يهمنا في مجادلتها هو كيف يقدم الأعراض نفسها على الرغبة في إضفاء الطابع الهراركي على الاختلافات القائمة في اللغة العربية؛ العربية الأدبية «رفيعة» والعامية «وضيعة». في مواضيع أخرى يميز بعض النقاد بين «الرفيعة» و«الوضيعة» بتتبع التقسيمات الطبقيّة الاقتصادية والاجتماعية، برغم أن الكتاب أنفسهم يدون كأنهم لا يدركون أبداً هذا الجانب. إنهم يثيرون الطبقة الحاكمة هي الفئة الرفيعة، مهذبة الثقافة، والطبقات الوسطى التحتية هي الوضيعة سوقية الثقافة. إن ما يحبط أكثر في هذه الرؤية أنها تميل إلى تعزيز الهراركية على الصعيد الثقافي والاجتماعي بدلاً من السعي إلى تفسيرها.

المشكلة هي أن اللغة العربية الوسطية في (ألف ليلة وليلة) كانت - في الأغلب - هي الأساس في الانتقاص من قيمة هذا العمل. إن هذه اللغة الوسطية تشغل موقعاً من الواضح أنه ليس في المستوى «الرفيع» ثقافياً، ولذلك لا يمكنها ببساطة أن تتناسب مع العقائد التي تميز النصوص «الرفيعة» عن النصوص «الوضيعة». سيكون من الأفضل أن نبدأ فهمنا للغة (ألف ليلة وليلة) من نظرية برجسون حول التثنية، بدلاً من أن نسقط فريسة لمغالطة التقسيم النصي طبقاً لإيديولوجية اللغة.

إقليمياً، صنف لغوي مختلف تماماً ومقنن إلى درجة عماتزة (قواعده النحوية في الغالب أكثر تعقيداً) ومكاته رفيعة المستوى. عمومًا، هذا الصنف [يعني اللغة الفصحى] مستخدم في الشرائع الضخم المرموق من الأدب المكتوب وهو غالباً قد تعلم عن طريق التثنية الرسمية، فهو ينطق في مناسبات رسمية فقط، ولكنه في الواقع لا يستخدم من أى قطاع من المجتمع في المحادثات العادية (برجسون، ص ٣٣٦).

إن ما يبدو مهماً في هذه الفقرة هو كيف يجد الاختلاف اللغوي تعبيره في هيراركية ثقافية. ففي أماكن أخرى سنرى كيف يتحول «احترام» اللغة الفصحى إلى انتقاص من قيمة اللهجات المشتقة. إن ترتيب اللغة في مستويات هيراركية (رفيعة - متوسطة - وضيعة) يبدو محاولة للهروب من حقيقة أن أغلبية الشعب لا يستخدم اللغة الرسمية، كما يشرح الانقسام اللغوي - في تفسير لا يخفى للمصالح السياسية وراء تمييز أو تفضيل لغة على أخرى فقط - بل إن هذا التفضيل للغة معينة (الفصحى) لا يمكن إنجازه إلا عبر النيل من مكانة اللغة الأخرى وحتى اللهجات المستخدمة على نحو أكثر شعبية. بهذه الطريقة، يفسر توالد اللهجات، ليس بوصفه انعكاساً لتنوع اجتماعي قائم، ولكن بوصفه انعكاساً عن القرآن أو الدين أو «القومية». إن الثقافة العربية مزودة اللغة والمكانة المقدسة للهجة القرشية (١٣ قرناً) لا يمكن أن يتحققا دون الانتقاص من قيمة نقيضتهما، لأن واقع وجود لغات دارجة قد يحول دون توحيد المجتمع الإسلامي الذي تؤده النخبة الدينية التقليدية.

يعرض إ.إ. شعوى E.Shouby، في مداخلة المثيرة للإزعاج حول نفوذ اللغة العربية على «العقل العربي»، ما يعد مجازفة فعلية في مناظرات كتلك المثارة حول الاختلاف اللغوي. وفي مناقشته حول لغة الصحافة الأدبية (معادل حديث للعربية المتوسطة) يقول:

إن الحقيقة القائلة بأن لغة القرآن هي «لغة علمت عن طريق التربية الرسمية» تعنى بمعنى ما أننا نحاج أن نعالج قضية الفصام اللغوى من خلال لغة التربية اللغوية بدلاً من النظر إلى الحدائق الفنى. فضلاً عن هذا، فإن التركيز على التعليم يوحى بما قد يكون حقاً موضع رهان فيما نحن بصدد.

والعامية. إن إنتاج هذا النص منسوب إلى معرفة العربية المكتوبة، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة توفر الإمكان لإنتاج لغة (أدبية) رفيعة المستوى. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ أيضاً أن ألفة اللغة الدارجة مطلوبة. وفي المجتمعات العربية فى العصور الوسطى كانت الطبقات التجارية نصف المتعلمة هى المرشحة لإنتاج مثل هذا النص العربى الأوسط.

## ٢ - نص اللامؤلف

إن ما لم يناقش هو أنه فى حالة الثقافة العربية فى العصور الوسطى، تعمل فكرة التربية اللغوية بطريقتين: المعرفة باللغة العامية هى أيضاً نتيجة نوع من التربية «شعبى غير رسمى»، فسكرتارية الدواوين والوزراء ومعلمو الدين فى الأزهر، كل هؤلاء، على سبيل المثال، هم الذين شكلوا الصفوة اللغوية (الخاصة)، لم يكن ضرورياً بالنسبة إليهم أن يكونوا على دراية باللغة الدارجة التى تتحدثها الجموع الشعبية (العامية).

يطرح بيير بورديو مفهومه حول «رأسمالية الثقافة»، وهو مفهوم يعنى أن استهلاك ثقافات مختلفة الأدوات فى مجتمع ما يعكس امتيازاً تعليمياً، وأيضاً المكانة الاجتماعية للمستهلكين<sup>(٣)</sup>. بمنحنا هذا المفهوم منهجاً لفهم الاختلافات الثقافية المؤسسة على أنماط تربية اجتماعية متباينة. فضلاً عن هذا، ففى مجتمع ما، حيث يكون تعليم اللغة الفصحى ليس تعليمياً عاماً، تميل التباينات اللغوية إلى التماثل مع التباينات الطبقة السوسيواقتصادية. إن العامية توجد مرتبطة دائماً بالفصحى، ويجب ألا نفهم كلية بوصفها الشكل الأكثر انحطاطاً من الآخر، ولا على أنها سهلة المنال بالضرورة بالنسبة للمتحدثين أكثر من الفصحى. (إن المتأصل عن فكرة اللغات السوقية هو فكرة أنها ليست أكثر من نسخة مبسطة من الفصحى ولكن هذا ليس صحيحاً بالضرورة مع العربية). لو كتبت النصوص المتوافرة من «ألف ليلة وليلة» بالعربية المتوسطة، كما هى بالفعل، فإن هذا يعنى أن منتجها يشغلون المساحة المتوسطة بين اللغتين الأدبية

لا يكفى القول إن نثر «ألف ليلة وليلة» يضع تحدياً أمام المفاهيم الحديثة عن التأليف. إن افتقارها مؤلفاً فرداً بمعينه قاذ النقاد إلى تركيز بحثهم على النص، أو بالأحرى حصر دراستهم فى النص، كأن الغياب الواضح لمصدرية التأليف يطلق النص من علاقته بشروط إنتاجه. ولكن هذا ما يبرهن به بعض النقاد: بما أن نص «ألف ليلة» ليس له مؤلف معين، فقد أبدع إذن بطريقة تلقائية<sup>(٤)</sup>. وعلى هذا، ليس لدينا إلا نصوص لتعمل عليها، فمن النص يجب أن يبدأ الناقد، ولكن من الخطأ أن نتوقف عن هذا الحد، لأن النص يعطينا بالفعل مؤشرات دالة بشأن طبيعة سياقه الاجتماعى.

ربما يبدو أكثر إرباكاً أن أحداً لا يمكنه أن ينسب كتابة «ألف ليلة وليلة» إلى مؤلف معين - فرد. إننا نواجه موقفاً نصياً يصطدم مع مقاييس الإنتاج الأدبى العربى الفصحى، حيث يجب أن يكون النص مجهوراً بوضوح، وبطريقة لا تختمل الخطأ، بالبصمة الشخصية المميزة للمؤلف. فى نظام كهذا، حيث تعلق أهمية كبيرة على المسؤولية الفردية التأليفية لإنتاج الأدب، تظهر مدلولات النص اللامؤلف صريحة:

«أما النص مجهول المؤلف، فمتولد عن الهيلة الشعبية، وقد اكتمل فى شكل مقبول، فهو لا يمكن أن يجد تفسيره فى شخصية المؤلف أو فى الشروط التاريخية. ليس هناك كاتب

يستحق الثناء أو أن يوجه له اللوم بخصوص الليالي العربية. كذلك لا نستطيع أن نضع هذا النص بسهولة في حقبة تاريخية معينة، فالمنهج الذي أقترح تطبيقه هو منهج قائم على تركيز الاهتمام على التنظيم الداخلي للنص بوصفه كلية مستقلة بذاتها. إن النص يشير بطرق عديدة إلى منهجه النقدي الملائم، (فربال جبروري غزول، ص ٢٣).

نحن مدينون إلى حد كبير لدراسة فربال غزول، إذ بعد نقاشها خطوة مهمة في التلقي النقدي لـ (ألف ليلة وليلة) بعيداً عن تحيز النقد التقليدي الذي يرى (ألف ليلة) سوقية أو غير مفيدة أو صبيانية... إلخ، فقد أكدت على نحو غير مسبوق أن نص (ألف ليلة) ينطوى على تعقيد بنائي فني، على نحو لا يجعل منه عملاً ساذجاً على الإطلاق.

على هذا النحو، لابد لنا من التعامل مع النص بالاحترام الواجب للنصوص الأدبية الجديرة بالاحترام. مع ذلك، تظهر بوضوح مسألتان ضابحتان في الدراسة الأولى حول منهجيتها البنوية، حيث تترادف بنية معقدة وثيقة مع قيمة أدبية رفيعة. والثانية، أنه تظهر فيها علامات تميز ثقافة (ما بعد) الحداثة، وذلك ما يجب أن يكون محلاً للحديث، لذلك سأبدأ بالنقطة الثانية. في الفقرة المقطوعة أعلاه تقوم الناقدة بفقرة، نوعاً ما، في الحديث حول: إذا كان النص دون مؤلف فلا علاقة له هكذا بالشروط التاريخية.

سنكون محقين لو أردنا أن نحصر فهمنا لروابط النص التاريخية داخل حدود التأليف الفردي، إلا أن هناك طرقاً أخرى للوصول إلى الشروط التاريخية للنص، ذلك عبر استهلاكه ومستعميه. إن ما تعلمناه من المنهج النقدي للتعامل مع الثقافة الجماهيرية في هذا القرن هو أن الدراسة العلمية المنهجية تقوم على أساس فكرة كل من الإنتاج والاستهلاك الأدبي، بدلاً من التعوقف عند

التأليف (أي الإنتاج الأدبي فقط)، مما يتيح لنا إمكان صياغة الـ «من ومتى» بخصوص سياق النص، حتى حين لا يخلق عليه «توقيع» مؤلف واضح.

فيما يلي تستمر غزول في القول بأنه في ضوء عدم قدرتنا على تحقيق النص في فترة معينة، وكذلك بسبب الطبيعة الإشكالية لعلاقة النص بالواقع، «حتى النصوص الأكثر واقعية لا تفهم بالرجوع إلى واقع خارج النص بل في شروط بنائها الداخلية» (غزول، ص ٢٩). بمعنى آخر، أن المنهج الاستمولوجي المطبق في الدراسة يقول لنا إنه يجب علينا أن نقارب النص من حيث هو عالم في ذاته والعالم باعتباره نصاً في ذاته. في داخل هذا النطاق، ليس من الصعب أن ندرك النتيجة التي توصل إليها الناقد الكبير تودوروف الذي يقول: «إن السرد المضمر هو سرد السرد... وإن سرد السرد هو قدر كل سرد يحقق نفسه خلال الإضمارة».

على ذلك، فإن ما لدينا ليس سوى نص أولى من نصوص ما بعد الحداثة التي لا تشير إلا إلى نفسها، وهي فكرة قدمها أيضاً ناقد من النقاد العرب (٥). هنا أرمع تقصي التناقض داخل نطاق ما أعده هذا النموذج من النقد. ألا وهو أن يكون النص دون مؤلف، من جهة، (فإنه إذن نص نقى) ولكن من جهة أخرى، فإن النص صادر عن «المخيلة الشعبية» (باعتبارها عبارة غزول الصائبة). المراد هنا هو توضيح أن الفكرة عن (ألف ليلة وليلة) من حيث هي نص دون مؤلف لا تعكس لنا الكثير عن واقع النص، كما أنها تكشف عما يبدو رغبة (من نقد ما بعد الحداثة) في التخلص من المؤلف، وبالتالي من الصلة التقليدية للنص بالتاريخ الاجتماعي.

لغة نقطتان خطران مباشرة على الذهن، الأولى منطقة على الأسلوب الثرى وعلاقة المؤلف بالمستمعين، والفكرة الثانية متعلقة بقضية التأليف الجمعي. بقف نثر- أو كلام - (ألف ليلة) في تناقض مع اللوق الملهذب الذي يقم أهمية اللغة لأصالة التعبير ورسافته. إن عملية

تغيير لغة النص تعتبر في تراث الرصانة بمثابة تدمير لشكله التعبيري المتفرد. أيضاً، وفي نطاق عمل المفاهيم التراثية حول المؤلفات الأدبية «الرفيعة»، اعتبر الاهتمام بمسألة الفهم والتلقى موضوعاً ثانوي الأهمية أمام الانشغال بخلق أسلوب خاص متميز للمؤلف. لا يمنع النص ليفهم بالضرورة من أكثر من الصنف من جهابذة الفصحى. المسألة على العكس تماماً بالنسبة إلى التراث الشعبي، فالتلقى هو محل الاهتمام والتوكيد. فتتوزع اللغة والرواية مسموح به حتى يمكن لجمهور أكثر اتساعاً من ديوان السلطان أن يستهلك - ويتسلق - النص. إن النظرة الشعبية ترى في الأساليب اللغوية وظيفة عامة وعملية بدل أن تعتبرها عملاً فردياً يكشف عن شخصية بعينها.

تعتبر مسائل التعبير الفني الرقيق والتهكم واللهو التجريدي في التراث الرصين (خصائص شعرية poetic qualities) أشياء مميزة، ولكن تمثل التسلية والجذبة والوضوح في التعبير الشعبي (خصائص أنسب للرواية) العناصر الأكثر أهمية. لا أعني بالطبع أن النصوص الشعبية رتيبة أو قاتمة، على العكس، هناك مساحة واسعة متروكة للإبداع والارتجال واللعب والبتكار في التراث الشعبي. لكن هذا لا يحدث إلا في حدود العرض الفني الشفوي، وذلك حينما تكون علاقة راوي القصة بالمستمعين وثيقة ومباشرة لدرجة لا يمكن معها لرسالة النص أن تضع بسهولة. إن تراث الرصانة مؤسس على مسافة ما بين المؤلف والمستمعين، لكن على عكس ذلك، لا يسمح المؤلف الشعبي بوجود مثل تلك المسافة، فذلك يحمل إمكان أن يكون النص غير مفهوم. برغم أننا لا نستطيع أن نناقش النص الرصين بعيداً عن مسألة جمهور المستمعين، إلا أن هذا الأمر لا يستقيم مع النص الشعبي.

حيث يركز النمط النقدي الشكلائي على المؤلف والإنتاج الأسلوبى، فهو يؤدي وظيفته إذن عندما يطبق

على التراث الرصين. ولأسباب ظاهرة، فإنه يتعثر عندما يواجه نصاً شعبياً. إذا كانت (ألف ليلة) منشقة من الهيلة الشعبية، كما تذهب غزول، فلا يمكن أن يلى ذلك قولها بأنه ليس للنص مؤلف. يبدو أننا نرتطم بحائط المنهج النقدي. فالواقع، أن «الهيلة الشعبية» تتجاوز نجوم المنهج النقدي الشكلائي الذي أهد ليلاهم جمالية الأسلوب الفردى. على ذلك، فما يبدو أنه يشغل أغلب النقد الحديث - (ألف ليلة وليلة) هو الإحالة لانشغالات قرننا العشرين حول مشكلة التأليف على النص الشعبي من القرون الوسطى. لكن، حتى هذا الخطأ سبقودنا إلى اكتشاف آخر، خصوصاً أن مثل تلك الاهتمامات الحديثة تنشأ عن مشكلات في التنظير حول جمهور المستمعين في الثقافة السلمية (وعلى هذا فلا علاقة فيما يبدو بين المؤلف، أو غياب المؤلف وجمهور المستمعين). بالنسبة للبعض، يبدو أن الأسهل هو أن ننسى التاريخ بدلا من أن نلاحق مهمة التنظير لشروط إنتاج النص واستهلاكه، بالإضافة إلى سياقاته وخطابه الاجتماعية. ولكن، لا يصح أن نتغلى عن فهم الارتباط بين النص والواقع الاجتماعى بسبب صعوبة المشروع.

برغم أن دراسة غزول لا ترغب في تحرى هذا الأمر، فإنها قد دلتنا بالفعل على الطريق الذى يمكن عبر اجتيازه الوصول لفهم (ألف ليلة)، وذلك بواسطة مفهوم «الهيلة الشعبية» و«استكشاف تلك الهيلة - أى الطريقة التى يعمل بها الخيال داخل النص. المأمول، أن نستطيع بتلك الطريقة أن نكون استنتاجات حول مستمعي النص الشعبي، على أساس أن نلم على نحو أفضل بشروط إنتاجه التاريخية - أى سياقه الاجتماعى - ذلك لأن النص طبيعته شعبية وليست رصينة. هناك مسألتان ينبغي إيضاحهما بخصوص العلاقات بين النص والتأليف والتلقى في الثقافة الشعبية. الأولى طرحتها سهير القلماوى التى ناقشت فكرة أن مؤلف (ألف ليلة) ليس منفصلاً عن المستمعين، بل على الأحرى، يتفاعل

«يجب أن توصف الوظيفة السيكولوجية للعمل الفني على النحو التالي ... إن هناك سمتين متناقضتين، بل ومتنافرتين، للإشباع الجمالي (فمن جهة توجد وظيفة تحقيق الرغبة، ومن جهة أخرى توجد ضرورة أن البنية الرمزية للعمل الفني يجب أن تحمي النفس البشرية من الرعب والانفجار الداخلي المدمر للدرجات البدائية المشوّهة) هكذا يجب على هاتين السمتين أن تتناسقا ويتعينا وضعهما على أنهما دافعا مزدوجا الاتجاه داخل بنية واحدة، الكبت وتحقيق الرغبة معا داخل وحدة عمل واحدة» (جيمسون، ص ٢٥).

برغم أن مداخلة جيمسون متجهة مباشرة إلى انشغالات ثقافة الجماهير المعاصرة، إلا أن نموذجها يعطى رؤية صائبة حول التناقض في أعمال الفانتازيا، فهي، كي تعمل وتنجز، عليها أن تتحرك دائما داخل شروط إيديولوجية محددة، وإن جهد القوتين (الإشباع وتأجيل الرغبات) سيتم توظيفه داخل نص التسلية. الأهم هنا هو الرغبة وكونها إيديولوجيا توجد في نطاق الخصوصية التاريخية تماما مثلما الأمر بالنسبة إلى كبتها المتبادل. فالتحليل النصي المركز على آليات الخيال داخل النص الشعبي يكشف لنا الكثير عن إيديولوجية المستمعين، وكذلك شروط إنتاج النص. بناء على ذلك، يمكن أن نصل إلى استنتاج أنه حتى نص اللامؤلف يجب أن يعطى إشارات حول تاريخيته. وإذا عدنا إلى المداخلات الشكلانية المنصبة على (ألف ليلة)، وجدنا بعض النقاد يذهب إلى أن السرد في (ألف ليلة) ينمكس على نفسه، ويجتلى طبيعته من حيث هو سرد، ذلك لأنه يركز على حكي شهرزاد وعلى إنتاجها الحكايات. وإذا كان سكوت شهرزاد يساوي الموت وسردها يمثل الحياة،

مع أذواق المستمعين ويؤدي في نطاق توقعاتهم الإيديولوجية، وعلى ذلك يكشف إلى حد ما عن الوضع التاريخي والاجتماعي الخاص بهم. تقول:

«وهنا يجب ألا ننسى أن التجاوب بين مؤلف الأدب الشعبي وجمهوره مخالف لتجاوب مؤلف الأدب الراقى وجمهوره... مؤلف الأدب الشعبي يتغنى في جمهوره انغماسا قويا، هو قطعة منهم لا يهيمه أن يعرف ولا يهيمه أن ينسب الأدب إليه. كل همه أن يرضى السامعين وأن يطربوا... مؤلف الأدب الشعبي لا يكون الفرد في أكثر الأحيان، وإنما القصة الشعبية أو الأشود عمل الجماعة...» (القلماي، ص ٧٩).

وأبضا:

«[ألف ليلة] هو مجموعة قصص لم تؤلف لتقرأ ولتحتفظ في دور الكتب... كان القصد من كتابتها تسلية العامة شفاها وتسميما. ظل القاص قرونا يحمل نسخته الخاصة من هذا الكتاب يحور فيها ويحذف ويضيف كيف شاء... ألم يكن القصد منه تسلية العامة من الناس؟ ومن قال إن ذوق العامة في العراق هو ذوقهم في الشام أو في مصر؟ من قال إن ذوق العامة أيام المنصور هو ذوقهم أيام الفاطميين» (القلماي، ص ١٢).

الخلاصة، أنه لكي نفهم مغزى (ألف ليلة)، يجب علينا أن نمضي عبر مستمعها.

تتعلق النقطة الثانية بقضية التسلية في النص. في دراسة بعنوان (التشيل واليوتوبيا في الثقافة الجماهيرية) يجادل «فردريك جيمسون» حول نظرية لفهم إيديولوجية ثقافة الجماهير، فيبرهن على فكرة أن هناك آلية نصبية تشغل النص، فهي تنظم وتدير الرغبات التي يولع بها النص، فيقول:

تكون خلالها؟ وفقا لما يذكره المؤرخون (بيتر جران - أمانتور - ومحمود إبراهيم)، فإن الظروف الملائمة لطبقة التجار المنعمة في العراق العباسية كانت على النقيض تماما من ظروف الطبقة التجارية في القاهرة المملوكية (٤٠٠ عام بعدنا) <sup>(٣)</sup>، برغم أن كليهما قد شغلت مركزا مهما بالنسبة إلى الديوان الملكي. لقد اكتمل الوضع المزدهر بالنسبة للأولى، العراقية، بوجود علاقات ممتازة مع السلطات ومع بيروقراطية الدولة التي كانت مصالحها، في الغالب، متفقة مع التجار وأصحاب الحوانيت. أدت الأوضاع الصعبة في المملكة الإقطاعية المملوكية وكذلك الهبوط في إنتاجية الزراعة والتجارة الخارجية إلى البحث، من جهة الدولة، عن مصادر تمويل عبر كل المصادر المتاحة. وقد قادهم ذلك إلى فرض ضرائب باهظة على الشعب كله، وبطبيعة الحال فرضت الضرائب بصفة أساسية على أرباح الطبقة التجارية. بينما على العكس من ذلك، تضامن العلماء والبلات السلطاني والتجار في الخلافة العباسية، إلى حد كبير. أما بالنسبة للإقطاع المملوكي، فقد دخلت الطبقة التجارية والنخبة الدينية في علاقات عدائية مع النخبة النبوية الأجنبية المملوكية الحاكمة.

إن الزعم بأن نص (ألف ليلة وليلة) قد تألف بأسلوب يشير إلى إنتاج طبقة تجارية، في ضوء تباين أوضاع الطبقات التجارية المختلفة خلال التاريخ العربي في القرون الوسطى، سوف يلبى القول بأن الأجيال الروائية لهذه الطبقات مختلفة ومتباينة، بقدر تنوع متطلباتها الإيديولوجية.

### ٣ - اختيار النص «الصحيح»

يرتبط تعدد نصوص (ألف ليلة وليلة) ارتباطا وثيقا بعملية القص والطباعة، ففي العملية الأولى تنعكس التغيرات التي تحدث خلال أحوال المشاهدة في التكوين والنقل، بينما في العملية الثانية توجد تغيرات تتم من

فإن الرسالة تتصل بما يتعلق بكسب فرصة للقول فحسب، أي أنها تخشى من الصراع من أجل «الكلام المباح» في كل من داخل وخارج «الخطاب المسموح».

ويعني ذلك أن محتوى هذا النص هو شكله بالفعل؛ إنه سرد لتناص. ولكن، إذا كان النقاش الذي يطور هذا الطرح مقنعا إلى درجة كبيرة، فإنه جزء مما يتكرر في النص، ذلك لأنه من الواضح أن (ألف ليلة) ليست نصا عن السرد لذاته، بل هي نص له رسالة، نص لا يدور حول كسب «صوت» بل قول «أشياء».

النوع المقابل من الخطأ هو نوع النقد الذي يخفق في أخذ الجوانب الشكلية للنص في الاعتبار، فيقع ضحية أخطاء مقابلة. في مقال عن قصص «أسفار السندباد»، يأخذ «بيترمولان» موقفا ما، إذ يحمل النص بالنسبة إليه خطابا إيديولوجيا صادرا بالأساس عن الطبقة التجارية. ومع ذلك، فالعلاقة التي ينشئها بين النص والسياق الاجتماعي عبارة عن انعكاس مبسط للغاية <sup>(٤)</sup>، فتذكرنا بتحذير «غزول» بصدد الطبقة الإشكالية في إدراك العلاقة بين النص والسياق. تتفوض الركيزة التي تستند إليها فرضية «مولان» بخصوص محتويات النص عندما يتفاضى عن قضايا الإنتاج الشكلي للنص. يبدو المسألة بالنسبة إليه كأن رواية السندباد تعبير نقى عن مصالح ورغبات طبقة تجارية (في الواقع، يستخدم «مولان» المصطلح الأقل تاريخية، «merchantile»). هنا مسألتان خاطئتان، الأولى تتمثل في أن التمثيل النصي - textual representation ليس مسألة بسيطة على الإطلاق حيثما ينعكس الوضع الاجتماعي مباشرة في النص الأدبي. والثانية، هي أن الكتلة الاجتماعية التجارية، التي يزعم أنها مثلت عبر خطاب النص، لم تكن طبقة موحدة ومنسجمة خلال تقدم الفترة التاريخية التي أتج فيها النص على النحو الذي يضعها فيه «مولان».

ما واقع الطبقة التجارية خلال الفترة التاريخية التي يفترض أن يكون النص العربي - (ألف ليلة وليلة) قد

الأخرى حول التعدد النصي. فالمسألة ببساطة أنه لم تعد هناك ما تقوم به النصوص العربية فحسب، بل الترجمات أيضاً. إن محاولة بناء دراسة سليمة لمثل تلك النصوص التي تضاعفت بسبب الترجمة قد حُدَّ من نفاذ بصيرة النقاد. ونعود إلى مآثره جيهارد من اختيارها طبعة معينة من (ألف ليلة وليلة) بوصفها الطبعة الأكثر أصالة (نصياً)، إما لقرايتها الأسلوبية من التراث «الرفيع» أو لأنها «أقدم» وأقرب إلى التراث الشعبي. ولا يثبت ذلك استحالة هذه المحاولة، بل إن التفكير بها يعني أن نفقد تماماً الأبعاد التاريخية التي توجد عبر خاصية تضاعف النصوص وتعددها مع مرور الوقت.

إن فكرة «تفضيل» نص معناها أن نحل الاهتمام بالأسلوب محل القضية التاريخية. تنتج الإثارة الكبيرة في نص (ألف ليلة وليلة) من خلال تعدد طبعته ونسراته المتنوعة الذي يمكننا من رؤية التطور التاريخي في العمل.

في النقاش حول النصوص المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) تثير فرمال غزول مسألة التعددية النصوية:

«إن النص النموذجي متصور غالباً على أنه شيء محصور محدد فهو واقعة فردية. على عكس ذلك تكون الليالي العربية متعددة ومليفة بالجوهر والحركة، وهكذا يطرح النص تحدياته. كيف يمكن لنا أن نوفق بين - ونمسك بـ - تشعبات هذه الظاهرة الأدبية الغامضة دون أن نحولها ونحاصرها وفقاً لمقاييس الإنتاج في الأعمال الأدبية المكتوبة، تلك هي المهمة التي نأخذها على عاتقنا في هذا البحث» (غزول، ص ١٤).

بعد ذلك بصفحات قليلة في نقاشها حول هذا «النص الكلاسيكي الوضع»، نرى دراستها مستمرة في تفضيل رواية واحدة للنص على الأخرى، تقول:

خلال الناشرين الذين يقومون بإدخال تعديلات على النص أثناء إصداره للطباعة. نستطيع إحصاء أربعة نصوص عربية مختلفة موفوق بها لـ (ألف ليلة وليلة) على الأقل: كالكنا الأولى (٣٥ - ١٨١٤) والثانية (٤٢ - ١٨٣٩)، بولاق الأولى (١٨٣٥) وبرسلاو (٣٨ - ١٨٢٥) بالإضافة إلى أخرى أكثر معاصرة (كالنص السوري القديم الذي حرره من جليل الأستاذ محسن مهدي) (٨). فيما يتعلق بمسألة التعديلات التي حدثت عبر الطباعة، يبدو أن أغلب ذلك يحد تفسيره في أعمال التصحيح المبالغ فيها التي نوقشت في الجزء الخاص باللغة فيما سبق. ويبدو أن الناشرين كانوا شديدى الحساسية لمسألة أن هذا النص - وفقاً للمهجنة التراثية في الأدب العربي - سيكون منخفض القيمة، وذلك بسبب خاصية التعبير الدرَج. وعلى ذلك، حاولوا أن يضيفوا عليه لونا من القواعد اللغوية وفقاً لقواعد الفصحى. كما يدل على وجود رغبة جليلة في رفع اللغة إلى المستوى الأسلوبى «الأرقى».

وفقاً لما تبرهن عليه «ميا جيهارد»، يحيل السرد في بعض الطبعات متأخرة العهد إلى أن يكون مقتداً في التركيب أكثر بكثير مما هو في الطبعات الأكثر قديماً (٩). هكذا يبدو الأمر متعلقاً بمرور الوقت، حيث يبدى النص حساسية متزايدة تجاه اللغة وينحو إلى التحرك في اتجاه الأسلوب «الرفيع». ومن هنا، يبدو أن مثل هذه التعديلات لها تأثير على نصوص (ألف ليلة وليلة). إن النصوص تتحرك في اتجاه المفاهيم المهجنة على الإنتاج الأدبي، وعلى ذلك تغير من أسلوبها ونبرات نطقها لهذا السبب. باختصار، ثمة طريقة واحدة لقراءة الرغبة في «تنقيح» النص، وذلك بناء على تجلر الرغبة بجعلها جزءاً من (عضوية) التراث الأدبي المهيمن. هناك عدة نقاط ضعف في أطروحة «جيهارد» ينشأ أغلبها من اعتمادها «المقتصر» على ترجمة. وفي واقع الأمر، يضاعف الاعتماد على النصوص المترجمة المشكلات

«برغم أن البحث يقوم على أساس وجود قاسم مشترك ثابت في روايات الليالي العربية، لانزال هناك ضرورة لاختيار أحد هذه الروايات كنص مرجعي لأسباب عملية، فليس من السهل في نطاق هذا العمل أن نشير إلى عدة روايات مختلفة في كل خطوة من التحليل، (غزول، ص ٢٠).

الجدير بالأهمية ليس كيفية اتخاذها قرارها، بل لماذا نشعر بالحاجة إلى اتخاذ قرار، برغم أنها ندرت فعلا جماعية تأليف النص. أكثر من ذلك، وما يبدو غريبا بشكل ملحوظ، هو كيف تكون مهتمة بـ «تشعبات» نص «حيوي متحرك» من زاوية، ومن زاوية أخرى لتلزم بإطار عمل يسمح لها أن ترى الاختلافات، لا كما هي فعلا، بل باعتبارها جزءاً من «قاسم مشترك ثابت». ففي هذا المنهج لا توجد الاختلافات في ذاتها، بل من أجل تحويلها إلى نص أصلي. ثمة نقطتان يجب إيضاحهما في هذا الخصوص، الأولى أنه بينما تعترف غزول بالحاجة إلى منهج دياكروني (diachronic) نجدها تتراجع عنه. الثانية، أنه في مواجهة مثل ذلك النص المتطور تاريخياً، لابد لأي منهج شكلائي وسينكروني (synchronic) أن يختار بين الاختلافات النصية أو ينكرها أو يسقط لزاوها.

نعود إلى دراسة «ميا جبرهارد»، حيث نرى هذه العملية بتفاصيلها. في نقاشها حول اختلافين لرواية السندباد، تسمى جبرهارد «أ» الرواية التي تظهر في طبعة كالكتا الأولى و«ب» التي في بولاق (و) أو طبعة كالكتا الثانية، «فرى التشبهات التي كان يجب إنجازها لتصل إلى «الاختيار الصحيح»:

«من حيث المبدأ قد لا يكون بالضرورة النص الأقدم إلا أنه الأصلح في الاختيار للدراسة الأدبية، فعلياً إذن أن ندرت أي الروايتين هو التمثيل الأفضل لقصة سندباد.

في الحدث الافتتاحي لإطار الروايات السندبادية وفي الرحلات البحرية ١ - ٦ باستثناء ختام الرحلة السادسة، تختلف روايتا «أ» و«ب» في التفاصيل فقط. بعد هذا، فكل من «أ» و«ب» مختلفتان كلياً، حيث الجزء الختامي في الإطار الروائي في الأولى أكثر تفصيلاً وإسهاباً عنه في الأخرى. في الواقع، هيكل القصة كما يروى في «ب» ليس أبداً رواية أخرى، لكنه مجرد طبعة جديدة من «أ». مع ذلك، تختلف طريقة السرد تماماً، أما في «أ» فهي بسيطة الأسلوب وسريعة، وحتى موجزة، بينما في «ب» تقوم على تشكيل تفصيلي. الرواية «ب» متضخمة باستخدام كل أدوات وأنواع التطورات الوصفية والتفاصيل الزخرفية (جبرهارد، ص ٢٤٣ - ٢٤٤).

برغم أنها تعمل من خلال ترجمات فقط، فملاحظتها تطبق على النصوص العربية أيضاً. كما تشير جبرهارد إلى أن الرواية «ب» تضيف تفاصيل مثل اسم الحمال وأيضاً الاختلاف في الرحلة السابعة. أكثر من ذلك، فاللغة في الرواية «ب» أكثر تعقيداً لتجعل المشاهد أكثر «أدبية» في أسلوبها. من خلال النقاش نصف جبرهارد حالة المترجمين عندما يواجهون بوجود نصين في كل منهما نقاط إيجابية، بالإضافة إلى النقاط السلبية. لذلك، فكل المترجمين يقاضلون بين النصين<sup>(١٠)</sup>. تدل الترجمة التي تعمل عليها جبرهارد على الطبيعة التصفية في منهجها. إنها تسمى مقارنة «ليتمان» (إجراء أكاديمي)، وتكشف جبرهارد عن المنطق وراء اختياراتها: اختيار الرواية «ب» لا الرواية «أ» بسبب أسلوبها الأعلى في التعبير، ولكنها بعد ذلك تبرهن على ضرورة اختيار أجزاء من «أ» ومقتطفات من «ب» لأنه «حتى نقطة الانفصال (الرحلة السابعة)،



بأنى دافع حكايات السندباد من المقابلة بين شخصية السندباد البحار (التاجر الثرى) وقرينه الحمال الفقير (الذى يسمى أيضا سندباد فى رواية «ب»<sup>(١٣)</sup>). ففى يوم من الأيام، يلتقى الحمال أليانا شعيرة وهو يندب حظه العائر فى الحياة ويتساءل عن الأسباب التى وراء الاختلاف بين شخصه و التاجر الثرى الذى يجلس على أركبته مستريحاً. إن قضية رسالة الحمال واضحة للغاية، الرجلان متساويان (أو يجب أن يكونا) إلا أن الله وحده قدر أن تكون حياة شخص مليئة بالضيق والمشقة، وحياة الآخر حافلة بالترف والبدخ. إلا أنه ينتهى إلى التراجع عن تدمره شاكرًا الله تعالى على عدائه فى أحكامه. عندما يسمع السندباد البحار هذا، يشعر أنه ملزم بأن يشرح وضعه للحمال ويدعوه للدخول. ما يلى ذلك عبارة عن حكاية مطولة مسئلة عن كيف حصل السندباد على ثروته وكيف وهب لهاها بكرم من السماء. تتعدى الطبيعة المنظورة فى هذا النص كونها مجرد رواية عن قص السندباد (حسب تودوروف)، بما يفيد فى تسليط الضوء على الصلة بين العناصر النصية وسياقية الحكايات، أى أن النص يحمل رسالة فقط فى نطاق علاقته بالخطابين به. تمثل الحكايات عن أسفاره بالإضافة إلى النقود والطعام والتسليقة التى تكرم بها على الحمال على هذا النحو اعتذاراً عن عدم المساواة اجتماعياً بين الاثنين: الحمال الفقير والتاجر الثرى، كما تمثل فى الوقت نفسه تبريراً لهذا التباين الاجتماعى.

إن السياق الروائى (الإطار) لقصص رحلات السندباد البحرى يلتقى الضوء على حكايات الأسفار المتضمنة فيه، ويتم توظيفها فى بنية يحملها خطاب اجتماعى يسمى إلى إضفاء الشرعية على الثروة، وكذلك تلطيف حدة الشكاوى تجاه واقع اللامساواة الاجتماعية. والرؤية فى هذا الإطار صريحة إلى حد ما، إنها معنى أن التذمر من الهيراركية الاجتماعية يمكن أن يقابل بتبريرات واعتذار، أو يمكن أن تنسى هذه الهيراركية من

«ب» هى الرواية الأفضل وفيهما بعد يجب أن تكون منبوذة و «أ» هى المفضلة، حيث يعمل معيار القيمة الأدبية على تفضيل إحداهما، ثم الأخرى فيما بعده<sup>(١٤)</sup>. لقراءة القصة، أو بالأحرى القصة المحسنة كما تسميها جيرهارد، سيكون على القارئ أن يقوم بعملية «قص ولصق». بمعنى آخر، تطالبنا جيرهارد والمترجمون بأن نقرأ رواية أخرى لم توجد قط من قبل. مطالبات مدهشة تماماً تلك التى تأتى من بعض النقاد !!

ما حاولت أن أظهره، حتى الآن، هو أن القيام بعملية التقييم وإصدار الأحكام هو مهمة لاستهلاك النصوص وليس فهمها نقدياً لها. إن اختيارى النصوص الجديرة بالاعتبار نقدياً لم يكن مصادفة. فدراسة جيرهارد تضى لنا بسبب الطبيعة «الدون كيشوتية» لمشروعها، وتأتى قيمة دراستها من البحث البيولوجرافى فيها وليس من منظورها النقدى. كما أن دراسة غزول جديرة بالاعتبار لكونها دراسة نقدية وأدبية للنص، أكثر جسارة. ولكن فى مطالبتها لنا أن نحول النظر من المنظور «الدياكرونى» إلى المنظور «السينكرونى»، أى أثناء اختيارها الأصلح لنا، تطالبنا فى نقاشها أن نتخلص من الفهم التاريخى للنص، على نحو ما تفعل جيرهارد التى تعكس، دون وعى، منطق مجتمع المستهلك الحديث، عندما تطالبنا بقراءة النص الجديد المحسن. بمباراة أوضح، إن فربال غزول تقلل من وزن الأبعاد التاريخية والتطورية للنص، فى سبيل قراءة (ألف ليلة)، بينما جيرهارد تقوم بإنتاج نصوص بديلة، تعرض قيمة النصوص الأصلية. وإذا كانت القراءة الأولى تعنى اختزال النص ليكون أكثر سهولة فى استهلاكه، فإن الثانية تضاعفه للسبب ذاته.

## تحليل النص

### ٤ - العنبر الشعبي للسندباد

«تمثل الإيديولوجية العلاقة الوهمية بين الدوات وشروط وجودها الفعلية» - لوى التومس<sup>(١٥)</sup>.

خلال التسلية. وعلى ذلك، يصبح الحمال الصديق الحميم جدا للسندباد في نهاية الحكاية. ما يشار إليه هنا أن التفاوتات الاجتماعية هي ببساطة ليست أكثر من رفع أفراد إلى مستويات اجتماعية أعلى، عن طريق إسباغ المظف عليهم بالنقود والصداقة. لكن ينجز الخيال في الإطار، يجب أن تتلاشى مسألة الطبقة في العلاقة بين الأفراد، كما يجب أن يكون هناك إمكان للرد على عدم المساواة من خلال السرد (وليس من خلال الفعل الاجتماعي)، أو يجب أن تتحول الطبقة الاجتماعية إلى شيء يمكن إزالة تأثيره، وذلك من خلال تقديم المطايا.

إن سرد السندباد، بوصفه إيديولوجيا العلاقات الطبقة، دال تماماً على منظور الطبقة الوسطى الفريد. إذ ليس السندباد من أسرة ثرية (تتميز بنبل محتشدا وتريتها) فحسب، ولكنه أضاع ميراثه، وعليه أن يستعيد. وبذلك، يتناول القصص الأمر من زاويتين: السندباد من أسرة نبيلة وهو رجل عصامي. وما إن تمضى الشرعية الاجتماعية حتى يعكس وضعه احتراماً من أعلى (كونه من أسرة غنية «الخاصة») ومن أسفل، حيث يشبه ابن البلد من «العامة» الذي عليه أن يعمل ويجتهد ويتوكل على الله. هذان الهمان؛ القلق بسبب الثراء، والوضع الطبقي الاجتماعي المتوسط (الحاجة إلى الشرعية الاجتماعية لمواجهة الموروث المكتسب على السواء) يقدمان مؤشراً على فانتازيا الحكاية، تلك الفانتازيا التي لا تؤدي دورها بوصفها تسلية إلا حين يتحد معها المستمعون أو حتى يشاركوا فيها ليعتموا بها.

في «التوكل» تتوفر دلالة كل الأوضاع المحتملة رغم غرابتها أو إثارتها للرعب. ذلك بسبب البنية القدرية التي تتعامل مع كل الاكتشافات الجديدة. «التوكل» لا يخلف جذرياً عن «التمجيد»، بل يجب أن يعتقد أنهما تكتيكان متكاملان - أحدهما للتعامل مع المجهول الخطر والآخر مع المجهول الطيب.

يتقدم السندباد مسلحاً بتلك الإجابات، بجناز طريقه عبر العالم من السفر والتجارة. إن الفانتازيا الأكثر

انتشاراً في كل الرحلة أنه بعد أن يفقد كل ما يملكه، يدر عليه فوائده بطريقة أو بأخرى، ويعود إلى بغداد أكثر غنى مما كان عند مغادرتها. لسنا بحاجة إلى عرض كيف أن هذا الخيال يعمل بالضغط في إطار رغبة التجار وتحقيق تلك الرغبة، وبينما تعتبر الخسارة الوضع الأسوأ، يمثل الكسب الوضع الأفضل، والمخرج بلا خسارة أو ربح ليس له مكان على الإطلاق. الأكثر إثارة هو تلك الكيفية التي تتحقق بها الفانتازيا. في الحالات التي يستعيد فيها ما فقده، نجد أن رفاقه التجار أمناء بشكل مذهل، يمدون له بضاعته التي تكون قد حققت غالباً هامشاً واسعاً من الربح بمجرد ادعائه تصرفها. وفي الحالات التي يجد فيها بضاعته يحصل على بضائع أخرى، ودائماً يفعل ذلك من خلال التجارة غير المربحة له فحسب، بل تترك الشركاء الآخرين مسرورين بدرجة مساوية وميسورة الحال أيضاً. في كل الرحلات، نجد التجار أمناء متعاونين، وهذا يعني أن الرغبة في اكتساب الأرباح لا تتعارض ومجتمعهم المرتبط بمهنة، فضلاً عن أن هذا المجتمع يظل مصرون دون مشقة، فلاحتمالات القائمة للربح يجب أن تكون بغير حدود، ويجب أن تكون هناك وفرة من كل شيء لشقى بالمطلوب. ومن المدهش تماماً أننا لا نشاهد عبر تجار ومشاجرات أى مزاحمة داخل المشهد، بل يوجد تعاون فقط! يتضح هنا ما يجب أن يتم كفته لتعمل هذه الفانتازيا بطبقة التجار: المنافسة وحافز الربح يجب أن يستبدلا بالإخلاص، جماعية المشاركة، الوفرة الهائلة، وأعمال البر. فضياع البضاعة هو تهديد واقعي في تجارة أعالي البحار، ويجب أن تعود بطريقة فانتازية عبر المشيئة الإلهية وحيل القدر. ذلك على عكس حال «الواقعية» التي يندب لها الحمال العالم، كما يوجد في رحلات السندباد البحرية، هو عالم يتاجر فيه الجميع ويحققون أرباحاً. إن ذلك هو الحلم الهوتوبي للطبقة التجارية. إن إيديولوجيا النص ليست انعكاساً جلياً للشروط الواقعية للتجارة والتبادل في العالم الإسلامي في القرون الوسطى، بل هي تمثيل

يتوسط بين رغبته وأمانه البوتوية<sup>(١٤)</sup> من جهة، وقلقه ومخاوفه من جهة أخرى.

لقد قمت، هكذا، بإجراء مداخل حول الجانب السينكروني لإيديولوجيا رحلات السندباد باعتبارها تمثيلا لطموحات ومصالح طبقة تجارية. في الجزء التالي أطمح إلى أن أظهر كيف يمكننا الوصول إلى فهم تاريخي لقصص السندباد من خلال التحليل الدياكروني للمخيلة.

## ٢- رحلة السندباد السابعة:

إذا كان النص الشعبي يتفرع وينمو عبر الزمن، فإنه يفعل ذلك ليلبي احتياجات وتوقعات مستمعين جدد، فقصص السندباد ليست استثناء من تلك القاعدة. لقد أشرت بالفعل إلى أن اختلاف نص السندباد يتعلق بالأسلوب، والاختلاف في التفاصيل. والتصحيح المفرط دال على حدوث ابتكار في النص، فطبعة كالكتا الأولى تمثل النص الأقدم الذي أخذت عنه طبعة كالكتا الثانية.

تتعامل جبرهارد مع هذه المسألة بحذر، قائلة إن الاستنتاجات بخصوص أسبقية أي من النسخين مسألة يصعب تقريرها: النص المتأخر (الطبعة «ب») يولاق أو كالكتا الثانية) ليس بالضرورة إعادة صياغة للنص الأقدم. ولكن، قد يكون الأصح أن كلا النسخين مشتق عن نص ثالث أبعد زما<sup>(١٥)</sup>. أما بخصوص تقدير النص الأقدم زما للسندباد، فإن جبرهارد وآخرين يشيرون إلى فترة الخلافة العباسية بوصفها تاريخ الإبداع العربي الأول للقصص بالنظر إلى النكهة «البغدادية» المميزة لقصص سندباد، بمعنى أنه حتى لو كانت أقدم من ذلك ومشتقة من أساطير فارسية أو إغريقية، هذه القصص، بالشكل الموجود في النصوص العربية، تظهر المرة الأولى في حوالي هذه الفترة.

فيما يتعلق بطبعتي حكايات السندباد، فإن تتبع الدليل اللغوي يدل على أن الطبعة «ب» هي الأحدث

اختلافاً والأكثر إسهاباً في التفاصيل عنها في الطبعة «أ». على هذا سأفترض أن الحكاية في الطبعة «أ» برغم أنها ليست بالضرورة سابقة على الرواية «ب»، أقل ابتكاراً أو توليداً (أقل إفراطاً في التصحيح) من الطبعة «ب». وعلى ذلك، فهي أقرب إلى النص الأصلي الشفاهي الذي لم يعد هناك وسيلة للوصول إليه، وإن لم تكن مطابقة له بالضرورة. ما سوف أحاول أن أظهره هو كيف نستطيع بتتبع إيديولوجيا هذين النسخين أن نستنبط دليلاً ملائماً بدرجة كافية لتدعيم فكرة أن النسخين لا يكشفان فقط عن خصوصيتهما التاريخية، بل يكشفان أيضاً عن العلاقة التاريخية بين كل منهما والآخر.

الطبعتان المختلفتان، باستثناء مسألتى التعبير والتفاصيل، متشابهتان للغاية، لدرجة أن المرء مسترج للقول بأن إحدیهما إعادة صياغة للأخرى. إن موقع اختلافهما هو الرحلة السابعة. في ختام الرحلة السادسة للسندباد (حسب «أ») يعود إلى بغداد حاملاً الهدايا للخليفة الذي يدهش لسماع مغامراته البحرية. لا يرغب السندباد في السفر بعد هذه الرحلة السادسة، إلا أن الخليفة يأمره بذلك بوصفه سفيرا له. يرجع السندباد إلى مملكة السرنديب حيث يستقبله الملك هناك، فيسلمه هدايا الخليفة ويرغب في العودة إلى بغداد دون تأخير وفي الطريق، يهاجم القراصنة سفينة السندباد فيسبغ البطل عبداً، لكنه يستعيد حريته لاحقاً بعد اكتشاف مقبرة الفيل مع التزود المستمر بالماء، فيكافأ ويرجع إلى بغداد، ويأمر الخليفة بأن تدون قصصه حتى يمكن للجميع أن يتعلم منها، ويتقاعد السندباد أخيراً ويستقر.

يعود سندباد الرواية «ب» من رحلته محملاً بهدايا من ملك البلاد لتسليمها للخليفة، وينسى سندباد البحار اسمي كليهما. يرغب البطل بشدة في السفر مرة ثانية، يفرد القلاع، ولكن السفينة تفرق وينى طودا خشبها ويركب نهراً تحت سطح الأرض (كما يكون أيضاً في الرحلة السادسة في كل من الطبعتين)، ينزل السندباد

في الرواية «ب»، ليس هناك أخيلة حول مهمة السفارة، بل تتركز كل الأخيلة على التجارة والورع والميراث. ينطلق السندباد للقيام بتجارته المربحة بمركبة، وفيما بعد يتاجر بصفاته الحميدة، إنه يأتي ليرث ثروة التاجر وابنته. في تلك الرواية، تشغل «التجارة» القسم الأوسع من السرد أكثر مما يحدث في كل الروايات الأخرى. تتوقف الفانتازيا الأخرى الأكثر أهمية لهذه الرحلة على طبيعة شخصية سندباد الورعة، وكون زوجه مسلمة يقف في تعارض حاد مع الخليفة الوثنية للزوجة في الرحلة الرابعة، وهتافه الورع «لله الحمد» مؤشر دال على شخصيته المدنية، ولأن سكان المدينة من الجان فإن سندباد وزوجه يزعمان الرحيل، اختياراً فيما يبدو للعودة إلى أمن البلد المسلمة. لدينا في تلك الرواية للرحلة السابعة إيماءات للورع الديني أكثر مباشرة مما في الأخريات. وهنا في كل الأحوال - زواجه، هتافه، مغادرته المدينة - يشير إلى فكرة أن السندباد يتخذ قرارات صائبة على أساس من إدراك ديني سديد. ما هو أكثر إثارة في هذه الرواية يتمثل في طريقة عمل السرد، حيث تأتي الهدية للخليفة في نهاية الرحلة السادسة. إن تقديم هدية للخليفة يجعله مجبراً - وفقاً لما جرى عليه العرف - على رد الجميل للملك الأجنبي، إلا أن السندباد ينسى اسم البلد الذي أتى منه واسم الملك المهادي (كل منهما ترك دون اسم طوال الرحلة السادسة)، ولهذا السبب يعفيه الملك من القيام بتنفيذ الالتزام الجليل برد الشيء بمثله. وصفت الهدية في الرواية «أ» بشكل خاص ووظفت على أنها دافع للرحلة الدبلوماسية (السابعة) للبطل. بينما في الرواية «ب» لا يحقق الوجود الشاذ لهدية (غير موصوفة) مثل تلك الوظيفة (الدافع) المذكورة، ويبدو أن لا مكان لها أبداً في السرد. ويبدو أيضاً أنها موجودة كهفوة في السرد الروائي. إن الهدية تعد دليلاً على علاقة من نوع ما بين الروايين وتدعيهما

ضيقاً على تاجر ثرى، والأخير يتسبب في جعل تجارة السندباد مريحة من أحشاب الطود، ويتزوج السندباد من بنت التاجر (التي يكتشف أنها مسلمة) ويرث ثروة التاجر أيضاً، فيما بعد، تنمو أجنة لأبناء تلك البلاد ويعيشون مرة كل شهر. يقوم السندباد، المهيب للاستطلاع، برحلة فوق ظهر أحدهم، ويتسبب صياحه «الحمد لله» في هبوط الجميع من السماء، ويلتقي بشابين يحملان عكاكات من الذهب، وينقذ رجلاً من أنياب الأفعى، ثم يعود للاتحاق برفيقه الطائر ورجع إلى المدينة حيث يعيشون. يبيع كل شيء ثم يعود إلى بغداد مع زوجه، ثم يستقر هناك ويقطع عهداً على نفسه بأن لا يسافر أبداً.

وفقاً لعمل الأخيلة في النصوص، فالرواية «أ» تؤكد أن السندباد قد عمل سفيراً للخليفة، ويبدو أن شرف البطل في هذه الرواية يأتي من الاعتراف الرسمي الجاهل بمميزته، علاوة على أن الخليفة قد أضفى الشرعية على قصص السندباد بأن أصدر أمراً بتدوينها لتجعلها الأجيال القادمة جزءاً من تراثها الرصين. وهناك عنصر آخر في هذه الرحلة يختلف عن الثانية، يتعلق بتردد، بل كراهية، السندباد للسفر، حيث يجب أن يكون خيال السفير مطهراً من أية شبهة في الكسب الشخصي، ويجب أن تكون كل ومضات الرغبة في المتاجرة والربح مزاحة عن شخصية السندباد. بينما في الرحلات الست السابقة، يشعر البطل بكل من الخوف من السفر والرغبة فيه في آن، لأنه باعتباره تاجراً في حاجة إلى أن يجازف ويسافر، ولكنه لا يقدر على القيام بذلك إلا بعد نسيان كاف لمصاعب الرحلة السابقة التي عاينها. في الرواية «أ» في الرحلة السابعة يهدئ من أية صراعات أو هموم للتاجر - السفير حول موضوع السفر. في هذه الرواية يعفى السندباد من عبء اتخاذ الإقرار بأن يؤمر بخدمة الخليفة سفيراً، الواقع أن تلك المهمة الخليفة هي مكافأة له، حيث لا تحمل أية شبهة في أن البطل يخرج من أجل كسب شخصي.

يتجه نحو، طبقة المستعمرين الاجتماعية (الأدنى)، يأتي بوضوح من منظور الطبقة التجارية. إنه صوت السندباد البحار، وليس الحمال، الذي نسمعه. فما تعرضه علينا الرحلة السابعة هو تنوع في مخيلة هذه الطبقة أو الجمهور. ويمكن القول، بشكل تقريبي، إنه كفى تمارس الفانتازيا نشاطها في الرواية «أ» فيجب (على الأقل) أن يتقبل المستمعون - أو أن يرغبوا في - تخالف الطبقة التجارية والطبقة الحاكمة، إما لتحقيق رغبة أو لتمثيل شروط واقعية قائمة، ويجب أن تكون فانتازيا تخالف هاتين الطبقتين - كحد أدنى - قابلة للتصور من جهة المستمعين. ولكي تعمل الرواية «ب» بوصفها فانتازيا، فإن أهميتها التي تدور حول التجارة والربح، مضافا إليها الاهتمام الواضح بالورع الديني والإراث، لابد أن تكون قائمة بمثابة من ناحية، ومهمة بالنسبة إلى مستمعي الرواية «ب» من ناحية ثانية.

إن نظرة سريعة إلى الاقتصاد والعلاقات الطبقية لهذه الفترة من تاريخ الشرق الأوسط ستثبت أن هناك تناسقا بين بعض التطورات العامة في واقع هذا الزمن، وهذه الافتراضات حول تحفيزات في مخيلة الطبقة التجارية. في خلال النقاشات حول الطبقة التجارية من التاريخ الإسلامي، نعرف أن هذه الطبقة كانت في حالة تحول، تغير مركزها بالنسبة إلى الطبقات الأخرى بمرور الوقت، وكذلك تكوينها الداخلي، وذلك بالنظر إلى أواخر العصر العباسي. يقول المؤرخ «أ. أشتور»:

«يبدو أن المكانة الاقتصادية والاجتماعية للبرجوازية الكبيرة (التجار) كانت عالية للغاية، تلك الطبقة كانت شديدة القوة والثراء، وبالتحالف مع النخب الأخرى التي سيطرت على الجهاز الإداري للخلافة، ولكن على الجانب الآخر، كانت طبقة ضعيفة من الناحية العددية ويمكن مهاجمتها بسهولة، بينما كانت كل من الطبقتين البرجوازية

للدليل الآخر على أن الرواية «ب» إعادة صياغة للرواية «أ»، ولكنها إعادة الصياغة التي تنسى، في بعض الأحيان، أن تطرح جانباً تلك العناصر التي تظهر في النص الأصلي، لكن لم يعد لها الآن موضع بنوي في الرواية الثانية. الاستنتاج الأكثر منطقية المستخلص من الوجود الغامض للهدية (في الرواية «ب») هو أنه بينما تقتفى أثر وتنسج على منوال الرواية «أ»، لا تقوم الرواية «ب» - أو لا تستطيع أن ترغب في - مواصلة سيرها مع فانتازيا السفير، ولذلك تبتكر رواية أخرى.

عند المقارنة، نجد أن أعمال الرحلة السابعة في كل من الروايتين تختلف جذريا، فالهيلة في الرواية «أ» مصبرغة بفكرة تخالف الطبقة التجارية مع الطبقة الحاكمة واعتراف رسمي بالرواية التجارية. الرواية «ب» أكثر انشغالا في الواقع بقضية التجارة الورع برغم أن كلا الأمرين حاضر في الروايات الست، ألا أننا نجد التشديد عليهما بكثافة في تلك الرحلة الأخيرة. فوجود الهدية يؤيد فكرة التنوع في الهيلة، وذلك بدلا من اعتبارها صدفة في النص، ينتج عنها اختيار لإرادى من جانب الراوى لكي يحول وجهة السرد. ذلك أفضل من الحكم بشكل تعسفى بأن إحدى الروايتين هي الأفضل، الأكثر أصالة (بالمعنى المعيارى)، أو أنها ببساطة مسلية بدرجة أكبر. يجب أن نفترض أن الروايتين قد اتخذتا مسارات مختلفة عن الرحلة السابعة بسبب أنهما قد أعدتا لتسليّة مستمعين متنوعى الاتجاهات.

إن ما حاولت إظهاره في الجزء الأخير هو أن صور الفانتازيا السندبادية تشير، كما يتبين، إلى انشغالات إيديولوجية وحاجات مستمعي طبقة تجارية. لأن رواية السندباد تخاطب شخصية من خلفية طبقية «أدنى»، سيجد الناقد نفسه مدفوعا إلى الاعتقاد بأن تلك الطبقة (الأدنى)، بوصفها سروها عليها وجزءاً من جمهور مستمعين داخل النص، تحدد شروط التخيل في النص. ومع ذلك، فبينما يدلل الخطاب على، أو على الأقل

والوسطى مقموعتين من الصفوة الحاكمة؛  
(أ. أشتور ص ١٤٣).

تتطابق الاحتياجات الإيديولوجية كما هي معبر عنها في أصلية - نص الرواية «أ» - كما يبدو، مع الانشغالات المتناقضة للطبقة التجارية العباسية الموصوفة أعلاه.

ليس صعباً إذن معرفة السبب في أن «البرجوازية» التجارية العباسية (في مركزها الوسطى غير المستقر، بين البلاط السلطاني والموام، في هذا الموقف المنفرد لكل من كونها في «تحالف قلق» مع البلاط ورغبتها في «تحالف معترف به» مع الطبقة الحاكمة نفسها) سوف تتقبل الفانتازيا المقدمة في الرواية «أ». في تقدير «أشتور» أن مثل ذلك التحالف الهش لم يعد ممكناً خلال الحقب الإقطاعية التالية من التاريخ العربي في القرون الوسطى، فالدراسات الأحدث لـ «محمود إبراهيم» و «بيتر جران» تشير إلى الفكرة نفسها.

إن وضع الطبقة التجارية في القاهرة المملوكية يختلف تماماً عن الطبقة العباسية. فقد جعلها كونها مقموعة من الطبقة الحاكمة بدرجة أكبر، أكثر معارضة للحكام الشراكسة. يقول «أشتور» في نقاش حول النظام الإقطاعي:

«اتخذت البرجوازية، التي كانت تخسر مكانتها بشكل جلي، موقفاً معادياً تجاه الحكام الجدد، وحيثما كانت الظروف مناسبة، كانت تتجه دائماً إلى التمرد» (أشتور، ص ١٨٣).

وفي مكان آخر، حيث يشرح حالات هدم تحالفات الطبقة التجارية وكذلك التدهور الاجتماعي بوجه عام، يقول «أشتور»:

«وبينما استمر الأيوبيون في ترك بعض الحكم الذاتي للبرجوازية، قام المماليك بإلغاء البقية الباقية من الإرادة الذاتية، لقد فقدت روابط

الحرفيين معظم نفوذها، فالتدهور السياسي لبرجوازية الشرق الأوسط تحت ممالك «البحرية» ارتبط بشكل واضح باعتمادها اقتصاداً على الأرستقراطية الإقطاعية؛ (أشتور، ص ٢٨٤).

في مثل تلك الظروف، ليس من الصعب أن نرى سبب عدم وجود رواج كبير لفانتازيا عن التحالف بين البلاط والطبقة التجارية. لو كان النص الأصلي يتضمن فانتازيا السفير، فليس غريباً في مثل هذه الظروف أن تستبدل بأخرى. على ذلك، يطابق التركيز الغربي على الورع الروابط الإيديولوجية بين الطبقة التجارية والصفوة الدينية في تلك الفترة، التي تتكون غالبيتها من أفراد مأخوذين من الأسر التجارية الأغنى<sup>(١٦)</sup>، قد يكون التركيز على الإرث في الفانتازيا أكثر دلالة على رغبات الطبقة التجارية خلال الحقبة الإقطاعية؛ وكما يشير «أشتور»، أن ماضط التطور والنمو في الشرق الأوسط غالباً، وما قد حال دون التكتلات الاقتصادية وتشكلها كما حدث في الغرب، هو في الحقيقة:

«النظام المالي للمماليك الذي جعل نمو الأسر التجارية مستحيلاً، فالحكومة كانت تستطيع دائماً أن تجردهم من أموالهم عن طريق فرض الضرائب، لم تبق المسائل الكبيرة مثل «الكريسي» والتجار الكبار على حالهم من الثراء لمدة تزيد عن ثلاثة أجيال» (أشتور، ص ٣٠١).

فرضت الضرائب إلى حد الموت. لم تكن العائلات التجارية قادرة على الإبقاء على ثروتها داخل الأسرة ولم تكن قادرة على منحها لأي ذرية؛ أي لم تكن قادرة (باعتبارها طبقة) على إعادة إنتاج نفسها. أو كما يتساءل محمود إبراهيم:

«ما نوع المكان الذي كان يمكن للطبقة التجارية أن تمتلك فيه، عندما تحول النظام

الاقتصادي المهيمن من الفترة الأولى للإسلام التي تميزت بازدهار توسمي وببادل تجاري بالمقارنة مع الأخرى التالية (ما بعد العباسية) القائمة على أساس إقطاعي وتقهقر ١٢.

لو أن رواية السندباد تبدأ ببطل يهدد فزوة أسرة، في الرواية «ب» فهو يستطيع أن يربح آخر، إنه الحلم اليوتوبي التجاري بميلاد جديد واستمرارية. من السهل أن نرى كيف أن هذه الفانتازيا لكونها بالضرورة ليست متحدة بالحقبة الإقطاعية، تعمل فعلا بطريقة جيدة (وحتى أفضل من فانتازيا السفير) في داخل سياق تطلعات ورغبات الطبقة التجارية المملوكية.

ما أتمنى أن يكون واضحاً الآن هو أن هاتين الروايتين نتاج لبيعتين شديتتي الاختلاف، وفقاً لتفسير «أشعور» والآخرين - تشير الرواية «أ» إلى خصوصية العصر العباسي بالتحديد، وتشير الرواية «ب» إلى مملوكية

إقطاعية تطابق الخصوصية المصرية. تحمل الرواية «أ» سمات العلاقات التي حكمت الفترة التجارية التوسعية في التاريخ الاقتصادي الاجتماعي العربي، وتحمل الرواية «ب» الموقع المتناقض للطبقة التجارية في الفترات اللاحقة في الظروف الإقطاعية، حيث كانت مطالب وحاجات الطبقة التجارية في الحقبة العباسية مختلفة تماماً عن مطالب وحاجات الطبقة نفسها تحت شروط الحقبة المملوكية الإقطاعية، فالنصوص التي قامت بتسليتهم كان يجب أن تكون متنوعة. هذا بالتحديد ما أعنيه بالخصوصية التاريخية، وهو أن هذه النصوص ليست منفكة عن التاريخ الاجتماعي، بل هي جزء منه، وأن ننكر هذا الجانب من (ألف ليلة وليلة) معناه أن نتغافل عن حقيقة أن حتى الأخيلة النصية عليها أن تكون تاريخية.

## الهوامش :

- ١ - من الضروري في بعض الأماكن أن نتخلص من التشكيل في لغة النص، لأن الإقحاح يعني، فعلى سبيل المثال، «وأمرك شهزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح» و«البحر المجاج الملاطم بالأعراج».
- ٢ - جرشوا بلار، الظهور والخلوة اللغوية للعربية اليهودية، دراسة في أصول العربية الوسطى، ١٩٨١، (بالإنجليزية).
- ٣ - بير بورمو، العميل، لقد اجتمعنا في حكم العلوي، ١٩٨٤ (بالإنجليزية).
- ٤ - توفيقان توموروف، قصصية العصر، ١٩٧٧، ص ٨٢. (بالإنجليزية). لقد ذكرنا الأخطاء الشكلية هنا، لكن هناك أيضاً «تخليلاً نصياً» غير تاريخي أعمر قد طرحه المستشرق هرون جرونباوم، يقول فيه إن ألف ليلة، بدلاً من أن تكون نصاً عربياً أو أن تكون خصوصيتها عربية، هي في الواقع ليست أكثر من إعادة كتابة لنصوص من أصول إغريقية أقدم (جوسفون لون جرونباوم، الانقباض الإبداعي، اليونان في ألف ليلة وليلة، في الإسلام في القرون الوسطى، ١٩٥٣) (بالإنجليزية).
- ٥ - عابد حازندار، رواية ما بعد الحداثة، جريدة «الرياض»، ١٦ يناير ١٩٩٢.
- ٦ - بير مولان، السندباد البحار، تعليق عن أخلاق العنف، في «مجلة الدراسات الأمريكية حول الشرق»، ١٩٧٨، (بالإنجليزية).
- ٧ - أ. أشعور، تاريخ اجتماعي واقتصادي للشرق الأوسط في القرون الوسطى، ١٩٦٢ (بالإنجليزية).
- بير جران، الجذور الإسلامية للرأسمالية، ١٩٧٨ (بالإنجليزية).
- محمود إبراهيم الراسمال التجاري والإسلام، ١٩٩٠ (بالإنجليزية).
- ٨ - ما جيرهارد فن إلتكي دراسة أدبية في ألف ليلة وليلة، ١٩٦٣، ص ١١، (بالإنجليزية).
- ٩ - جيرهارد، ص ٢٤٢ - ٢٥٠.
- ١٠ - جيرهارد، ص ٢٤٦ - ٢٥٣.
- ١١ - جيرهارد، ص ٢٥٢.





# مباهج الخلافة:

حكايات هارون الرشيد.

ووزيره جعفر.

والشاعر ابي نواس

\*\*

## ديفيد بينولت

واسع الانتشار يتعلق بهارون وجعفر، ماثور - على ما  
أفترض - مستمد من مصدرين أساسيين: النقل الحكائي  
الشفاهي، والتسجيل التاريخي المكتوب المحفوظ في  
التقاويم ومعاجم السير الشخصية في العصر الوسيط.  
ولسوف أشير إلى ملامح هذه الروايات التاريخية، التي  
تبدو وثيقة الصلة بدراسة (ألف ليلة).

فمن المعروف أن العشيرة البرمكية قد تجمعت -  
خلال حكم هارون الرشيد - في اكتساب نفوذ قوي؛  
حيث كان منها عدد كبير من المستشارين والوزراء في  
قصر الخلافة. وكان «جعفر يحيى البرمكي» - على نحو  
خاص - ذا حظوة متميزة باعتباره الصديق الحميم  
لهارون وندبه. لكن البرمكة - فيما يبدو - قد تجاوزوا  
حدودهم؛ وكانوا - حسب تحليل «دومينيك  
سورديل Dominique Sourdel» «يعدون لتأسيس وزارة  
وراثية، دولة فعلية داخل الدولة»<sup>(١)</sup>. وفي عام ٨٠٣،

## أولا: الخلفية التاريخية

يدرس هذا البحث الحكايات المتعلقة بحاشية الخليفة  
المباسب «هارون الرشيد» (القرن التاسع). ورغم أنني  
أعتمد على عدد من المصادر باللغة التنوع - من طبقات  
عربية منشورة من (ألف ليلة) (لندن، و B و MN)، إلى  
مخطوطات غير منشورة لمجموعات الحكايات المستقلة عن  
(الليالي) - فإن هناك درجة واضحة من الاتساق، في  
كل هذه النصوص، فيما يتعلق بتصوير الشخصيات  
الرئيسية. وهو ما يرجع جزئيا - بلا شك - إلى حقيقة أن  
هذه الحكايات تخص أشخاصا تاريخيين فعليين. ومع  
ذلك، فالأكثر أهمية يكمن في ترجيح وجود ماثور للرواة

\* لفصل من كتاب: David Pinault, Story - Telling Techniques  
in The Arabian Nights, E.J.Brill, Leiden, New York, Köln,  
1992, pp. 82 - 117.

\*\* ترجمة رفعت سلام، شاهر ونالد، مصرى .

انقلب الرشيد - فجأة - على البرامكة، وحطم قوتهم - فعليا - بين عشية وضحاها، من خلال مصادرة أموالهم وسجنهم والتمثيل بهم، واختص جعفر - ذو الخطوة السابقة - بمصير رهيب له شهرته الذائعة. ولا يتضح تماما - من خلال روايات العصور الوسطى - ما إذا كانت هجمة الرشيد قد نجمت عن نزوة ماء، أم عن خطة مدبرة؛ لكن ما استقر في ذهن العامة هو الانقلاب الحاد في حظوظ إحدى عائلات بغداد البارزة<sup>(٢٢)</sup>. وسرعان ما نقشت الأشعار - عقب سقوطهم - على بوابة للعبة أرستقراطية في خراسان:

«إن المساكين بنى برك

عقب عليهم غير الدهر

إن لنا في أمرهم عبرة

فليحسب ساكن ذا القصر»<sup>(٢٣)</sup>.

وكلمات البيت الأخير تستعيد التحذير الأخلاقي الذي نصادفه - كثيرا - في (الليالي)، وهذه الحكاية عبرة لمن يعتبر<sup>(٢٤)</sup>. ووفقا لروايات العصر الوسيط عن خلافة الرشيد، نشمة قصائد أخرى عدة ألقت بنوع من رد الفعل على سقوط البرامكة، رد الكثير من هذه القصائد الفكرة نفسها - ضرورة الحذر من انقلاب القصر<sup>(٢٥)</sup>. وساهمت مفاجأة أفول نجم جعفر في تحويله إلى إحدى شخصيات الحكايات الشعبية، وساعدت - في جميع الاحتمالات - على تخفيف آثار الحكى الذي نما حول الرشيد ووزيره.

فأى نوع من تصوير الشخصيات يمكن استخلاصه من التقاويم التاريخية المتعلقة بالرشيد وجعفر البرمكي؟ يرصد «ابن خلكان» - مؤرخ السير الذاتية في القرن الثالث عشر - أن «جعفر» كان ذكيا وسهوبا في الحديث؛ وتوضح إحدى النواذر الواردة في روايته أن الوزير كان يريد الذهاب إلى أقصى مدى في بحث السرور في نفس مليكه. فذات يوم - على ما يروى المؤلف -

علم جعفر أن الرشيد مهموم وحزين؛ لقد نبأ أحد العرافين في قصر الرشيد بالموت الوشيك للخليفة؛ وتباهى العراف - في الوقت نفسه - بالحياة الطويلة التي تنتظره. وذهب جعفر - في الحال - إلى الخليفة - فلما رأى مزاجه المعتكر، اقترح عليه: «اقتله. حتى نعلم أنه كذب في أمرك كما كذب في أمده». وهكذا قتل الرشيد العراف، و «ذهب ما كان بالرشيد من الغم»<sup>(٢٦)</sup>. والسيناريو المقدم في هذه النادرة تم تصويره في عدد كبير من حكايات (ألف ليلة) مثل حكاية «الخليفة المزيف»؛ يشعر الرشيد بالكآبة والهجم؛ وجعفر يخترع من الوسائل ما يزيل عنه كآبته.

وترسم رواية أصحاب التقاويم مصرع جعفر في صورة للخليفة مفعمة بالحيوية. ووفقا للطبري، مؤرخ القرن التاسع (وثمة رواية أخرى لدى المسعودي)، فقد تصرف السيف الخصي مسرورا بطريقة متردة - على نحو قابل للفهم - عندما أمره الرشيد، فجأة، بقتل جعفر. وتم تصوير تردد مسرور وهو يجرى إلى جعفر ثلاث مرات، قبل أن أن ينفذ - في النهاية - أمر الخليفة. وينجح الوزير في أن يعيد «مسرورا» إلى الرشيد مرتين، معتقدا في - البداية - أن الخليفة لابد أن يكون مخمورا عند إصداره الأمر، وبعد ذلك كى يتشاور السيف مع سيده مرة أخرى، فربما غير رأيه وندم على قراره. في المرة الأولى التي يعود مسرور بحالي الوفاض منها، بجار الخليفة بالسباب الفاحش، ويعيده إلى جعفر؛ ولدى عودته الثانية يضره الرشيد بعضا ويهدده هو نفسه بالقتل إن لم يطلع الأمر؛ وهو ما ينهى كل تردد. ويتم تقييد جعفر، ويوثق في رسن حمار، ويجرر وتقطع رقبته في النهاية. يأبى الرشيد بالرأس المفصولة لوزيره، ويشكها في خازوق، ثم ينصبها لبرأها العامة على «الجسر الأوسط» لبغداد<sup>(٢٧)</sup>. والوقائع والأوصاف الواردة بهذه الفقرة - محاولات جعفر أن يطرد شبح الموت، وانقلاب الرشيد المتتالي على

إدراكا ممينا لدى الجمهور للانقلاب أو «التغير» (وهي الكلمة التي ترد في إشارة المنقح) الذي حل بالبرامكة على يدى الرشيد.

والإشارة العابرة إلى مصرع جعفر - التي سبق ذكرها في حكاية «البدوى» - كانت سببا في أن يفرّد إدوارد ويليام لين ملحقا لهذه الحكاية في ترجمته «الليالي»، مع هذا الإيضاح التمهيدى:

«في الطرفة التالية، تم ذكر واقعة ذات طبيعة باهضة على الاكتئاب إلى أقصى حد، وأدت المعرفة بها إلى تحقيق استمتاع أقل مما كنت سأجده - إذا ما كنت جاهلا بهذه الحقيقة - في كثير من أفضل قصص المجموعة الحالية؛ وأعتقد - لهذا السبب - أن بعض قرائى قد يفضلون المرور عليها دون قراءة»<sup>(١٠)</sup>.

والين: محق تماما. فالرأس المفصول على جسر بغداد يلقى بظل مديد، حقا. والمعرفة بسقوط الوزير والإذلال الأخير تلقى بظلها على تلقى المرء كل حكاية من «ألف ليلة» يظهر فيها الرشيد وجعفر معا. وفي الحقيقة، فإن شيئا ما من مصرع جعفر يكتنف العديد من هذه الحكايات؛ قد يكمن في أن تهديدات الموت الموجهة مرارا وتكرارا إلى الوزير منكود الطالع في «التفاحات الثلاث» و«الخليفة المزيّف» وحكايات أخرى من «ألف ليلة»، تعكس ما استدعى - لدى الرواة - الذكرى الجمعية للنهاية الدائمة للبرامكة.

### ثانيا: التفاحات الثلاث

#### ١ - مقدمة:

أبدأ بمعرض هذه الحكاية لأنها تكشف - على نحو ساطع - الكيفية التي عكس بها المأثور الحكائى فى العصر الوسيط تفاصيل صور الخلافة القائمة فى التقاويم التأريخية وروايات السيرة الذاتية الشعبية.

وأحمد فى تحليلى على طبعتى MN و B وطبعة ليدن

رفقائه الحميمين السابقين، وتهديداته باستخدام العنف ضد تابعيه، وولعه بإذلال العامة بالعقاب القاسى - سوف تظهر فى حكايات «ألف ليلة» ونظائرهما التى ستكون موضع بحث فى هذا الفصل. لكن الأحداث والشخصيات التى قدمها مؤرخو التقاويم ستكتسب نبرة جديدة حالما تنتقل إلى «الليالي»، حيث تذكر الحكايات التى تتضمن التهديدات بممارسة العنف، ومحاولات تأجيل الموت، بالإطار الخارجى للقصص، ذلك العنف المتجهج للملك شهرار لدى أبة باذرة، واستراتيجيات التأجيل التى تتبعها شهر زاد للبقاء على قيد الحياة.

ونؤكد معظم حكايات «ألف ليلة» وضعية جعفر باعتباره رفيق الرشيد والمؤمن على أسرارها فى مغامرات عدة. ولابد للمرء أن يعجب من كون المعرفة بالمصير الدامى الأخير لجعفر قد ظلت محفوظة بين أجيال الرواة المتأخرين فى القرون التالية لزوال الحكم العباسى. ويمكن استخلاص الإجابة من صفحات «ألف ليلة» نفسها. فحكاية «البدوى» وعلامة الرأس تبدأ على النحو التالى:

«عندما قتل هارون الرشيد جعفر البرمكى، أمر بقتل كل من يملكه أو ينوح عليه»<sup>(٨)</sup>.

ولا حاجة لمزيد من التوضيح. فقد تقلص مقتل جعفر إلى إشارة عابرة فى جملة ثانوية؛ وبدو أن المنقح قد استثمر الثقة فى شيوخ المعرفة بالمأثور المتعلق بمصرع جعفر بين جمهوره؛ وذلك - أيضا - فى «كرم يحيى البرمكى»:

«ومن بين الحكايات التى تروى، هناك واحدة عن أن هارون الرشيد قد استدعى رجلا من حاشيته يدهى صالح - وكان ذلك قبل أن يتغير شعوره تجاه العائلة البرمكية - وعندما جاء الرجل، قال له: يا صالح، اذهب إلى سرور...»<sup>(٩)</sup>.

ومرة ثانية، فإن هذه الأقوال الجانبية الثانوية نفترض

لمخطوط «جالان Galland»<sup>(١١)</sup>. ورغم أن النصين المصريين لـ «التفاحات الثلاث» ليسا متطابقين تماما، إلا أنهما متشابهان في لغتهما، فيما يختلف نص ليدن - بصورة واضحة - عن كل من B و MN في تركيب العبارة. ومع ذلك، فالطبعتان الثلاث تقدم الحكاية نفسها، بحذافيرها، متوافقة في سياق الأحداث، والتطور العام للحبكة. وفي دراسة أخرى مستقلة، كنت قد طرحت فكرة أن طبعتي MN و B من هذه الحكاية تعتمدان على مخطوط «وسيط» مصري مشترك، مستمد - هو نفسه - من نص ينتمي إلى «الفرع السوري» - نص من ذلك النوع الذي حدده محسن مهدي وبمثله مخطوط جالان<sup>(١٢)</sup>. وتوضح هذه النظرية التشابه الوثيق في بناء العبارة بين B و MN. ولسوف أرصد - على طول مسارنا - الاختلافات الدالة بين الطبعتان الثلاث للقصة.

## ٢- سر الصندوق المغلق

تبدأ الحكاية بهارون الرشيد يتفقد بغداد متذكرا، بصحبة وزيره جعفر والخصي مسرور. ويصادفون رجلا عجوزا في إحدى الحارات يحمل شبكة صيد، وينشد قصيدة رثائية يبكي فيها مصيره القميص وبأسه من الحياة<sup>(١٣)</sup>. يدنو الرشيد من الرجل، فيعرف أنه عجوز عن اصطيد أية سمكة يطعم بها أسرته. ويدعو الخليفة الرجل إلى أن يذهب معه إلى دجلة، ويرمي بشبكته من جديد؛ فأى شيء تخرج به الشبكة سوف يشتريه منه الخليفة بمائة دينار. ويغفل الرجل - وهو سعيد - ما اقترحه عليه هارون الرشيد؛ غير أنه عندما يرمى بشبكته ثم يسحبها، تخرج إليه بصندوق ثقيل مغلق. وفي النصوص الثلاثة، ينفى الرشيد بوعده ويشتري الصيد. وينسحب الصياد، فقد انتهى دوره في الحكاية، ويتركز القص على الصندوق الغامض. تقدم ليدن هذه الواقعة على ما يلي:

«هنا طلع، فيها، [أى الشبكة] صندوق

مقفول ثقيل الوزن. فلما نظر إليه [أى الخليفة] فوجده ثقيلًا فأعطى للصياد مائة دينار، وحمل الصندوق مسرور إلى القصر. ثم فتحوه، فوجدوا فيه قفة خوص، مخططة بصوف أحمر. ثم فتحوا القفة فرأوا فيها قطعة بساط. ثم رفعوا السجادة، فرأوا إزارا مطويا أربع طيات. ثم رفعوا الإزار، فرأوا تحته صبية جميلة، كأنها سبيكة مقتولة ومقطوعة»<sup>(١٤)</sup>.

والنسختان المصريتان من هذه الفقرة تتطابق كل منهما مع الأخرى، كلمة بكلمة، وأقدم هنا نص MN مثالا توضيحيا:

«ثم ظهر في الشبكة صندوق مقفول ثقيل الوزن. وعندما رآه الخليفة، لمسه فوجده ثقيلًا. ثم أعطى الصياد مائة دينار ومضى. حمل مسرور - بصحبة الخليفة - الصندوق، ومضوا إلى القصر. أضاءوا الشموع، ووضع الصندوق أمام الخليفة. ثم تقدم جعفر ومسرور وفتحوا الصندوق، فوجدوا داخله قفة من الخوص، مخططة بخيط من صوف أحمر. ثم فتحوا السلة، فرأوا داخلها قطعة بساط. ثم رفعوا القطعة ووجدوا إزارا. ووجدوا فيه صبية، كأنها سبيكة من فضة، مقتولة، مقطعة»<sup>(١٥)</sup>.

وفي النصوص الثلاثة كلها، يتم الانتقال من مشهد رحلة الصياد إلى القصر، على نحو بالغ السرعة؛ فقد قبل لنا - ببساطة - إن الرشيد ومرافقيه يهبطون بالصندوق إلى القصر. لكن، حالما يصل الرشيد إلى القصر، تتباطأ خطى السرد ومرافقوه يرفعون طية بعد طية من الأغشية داخل الصندوق. ومن المستع ملاحظة أن النصوص الثلاثة - بالرغم من الاختلاف في التفاصيل بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين - تتخذ السياق نفسه تماما في فض محتويات الصندوق: سلة - سجادة - شال - فتاة قتيلة.

يتعلق بمشهد الكشف المطول هذا - نؤجل أهم الكلمات إلى النهاية الأخيرة للجملة : «مقتولة مقطعة» . وهو ما يمثل نموذجا رفيعا للأسلوب الدورى فى بنية الجملة : الأسماء الدالة على الأشياء اليومية العادية هى التى تحتل منتصف الجملة - خيط ، شال .. إلخ ؛ ويكون على الجمهور أن يواصل الاستماع حتى نهاية الجملة ليتلقى اكتشاف الصدمة الأخيرة . لاحظ - أيضا - أن كلمتى «مقتولة مقطعة» تحتفان عقب الجملة قبل الأخيرة مباشرة «صبية كأنها سبيكة فضة» . ومجئ كلمتى «مقتولة مقطعة» على هذا النحو ، مباشرة عقب الكشف عن الفتاة وجمالها ، بشكل انقلابا مفاجئا ومروعا من الجمال إلى الدموية .

لقد قصرنا ملاحظتنا - حتى الآن - المتعلقة بهذا المشهد على الملامح السردية المشتركة بين النصوص الثلاثة . فلنتأمل - الآن - الاختلافات الأسلوبية بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين (مدركين أن طبعتى MN و B هما - بالفعل - طبعة واحدة) .

تقدم طبعة ليدن مجموعتين من الكلمات المفقودة من MN و B : «مطوى أربع طيات» (فى وصف الشال) و«غادة» (فى وصف الفتاة المقتولة) . وللوهلة الأولى ، يبدو هذا الحذف من النصين المصريتين كأنه يؤكد افتراض مهدى أن مخطوط B يكشف الأحداث ويختصرها فى حكايات (ألف ليلة) ، بالمقارنة - فى الحد الأدنى - مع مخطوط جالان الذى حرره مهدى<sup>(١٨)</sup> . غير أن هذا الحذف هامشى - نسبيا - إلى حد أنه لا يحقق تغييرا ذا بال فى مادة النصين المصريتين . والأكثر أهمية أننا نجد افتراض مهدى غير قابل للتطبيق ، عندما نتأمل التفصيلات السردية الرئيسية الثلاث القائمة فى MN / B والناقصة فى ليدن ، ١ - بعد ظهور الصندوق فى الشبكة : «فلما نظره الخليفة جسمه فوجده ثقيلًا» . فهذه البرهة من التصوير الدرامى ، لحظة خروج الشبكة من الماء ، تثير فضولنا فيما يتعلق بالصندوق ، ما الذى يوجد

وهو ما يبدو كما لو أن محررى الطبقات الثلاث قد لاحظوا الإمكان الدرامى لهذا المشهد ، وقيمته بالنسبة إلى الحكاية ، فلم يبدلوا - بذلك - أى جهد لاختصاره أو الإسراع به .

لماذا استخدمت تقنية التصوير الدرامى فى هذه الواقعة ؟ إن تكوين طبقات للوصف يفيد - فوق كل شئ - فى التنبيه إلى أهمية ما يكمن فى الأسفل . وهى تقنية ليست مقصورة على (ألف ليلة) . ففى «مكتبة سلطان المدارس» لـ «لوكنو Lucknow» ، مخطوط لـ (الذخيرة الإسكندرية) ، وهو مجلد من التراث الصيدلى ، الغمماي (نسبة إلى الكيمياء القديمة) ، السحرى<sup>(١٦)</sup> . نوضح المقدمة كيف تم الاحتفاظ بهذا التراث منذ العصور القديمة : فقد أمر الخليفة المعتصم بالله - وفقا لتبسيهات تلقاها فى حلمه - بهدم جدار أحد الأديرة الذى يقع بالقرب من المعصومة . وقد وقع عماله على صندوق من نحاس مصفح بحديد صينى ، أسفل الجدار . بداخله صندوق ثان من ذهب أحمر بمغاليق من ذهب ، مربوط بسلسلة ذهبية . وعلى محيط الصندوق ، كتابات محفورة باللغة اليونانية . وبأمر المعتصم بفتح الصندوق الثانى ، فيجد داخله كتابا من ذهب ، واليونانية مكتوبة على صفحاته الذهبية . ويرسل إلى علمائه ومترجميه الذين يقرأون : «ها هو كنز الملك الإسكندر ، ذى القرنين» ابن فيليب ، وها هو أئمن ما امتلكه من كل أشياء العالم ..<sup>(١٧)</sup> . يفيد هذا الوصف التفصيلى فى تحقيق تركيز انتباه القارئ ، ويؤكد - بصورة ممتعة - أهمية محتوى الكتاب .

ذلك - أيضا - ما يحدث مع هذا المشهد من «التفاحات الثلاث» . طبقات الغطاء - الصندوق المخلق ، السلة ، خيط الصوف الأحمر ، قطع السجاد والشال - تؤكد أهمية ما يكمن تحت الطبقات ، بينما تزيد من حالة التشويق ، أيضا ، وتعمق إحساسنا بالكشف الوشيك . ويجب أيضا - ملاحظة أن النصوص الثلاثة - فيما

Roger Allen أنه تم الحفاظ على استمرارية الإثارة - في هذه الحكاية - ليس فقط من خلال غموض مصرع الفتاة، بل - أيضا - من خلال خطي الموت اللذين فرضهما الرشيد على وزيره<sup>(٢٠)</sup>. الأول، مسؤولية جعفر عن العثور على قتلة الفتاة، ثم (كما سنرى) الأمر باكتشاف العبد الذي سرق التفاحة وعجل بالقتل. وأمهل جعفر ثلاثة أيام للعثور على المجرم، في الحالتين؛ وقد هدد بالقتل في حالة الفشل. وفي كل من الحالتين، يمدى جعفر استجابته للخطر بطريقة واحدة؛ يحط عليه اليأس من العثور على المجرم، ويمكن في البيت طوال الأيام الثلاثة المخصصة له، ليجد نفسه - في اليوم الرابع - مستدعى من الخليفة ليواجه غضب الرشيد على فشله.

ولربما كانت سلبية جعفر في مواجهة الموت هي السمة الشخصية البارزة في هذه الحكاية بالذات. وحينما يتلقى موعد الموت الثاني، يقول:

وليس لى فى هذا الأمر حيلة والذى سلمنى  
فى الأول يسلمنى فى الثانى والله ما بقيت  
أخرج من بيتى ثلاثة أيام والله يفعل ما  
يشاء<sup>(٢١)</sup>.

وتتقد (ميا جيرهارد Mia Gerhardt) - التى تصنف «التفاحات الثلاث» باعتبارها «قصة بوليسية» - تحديد المنقح لشخصية جعفر، وتعرض خصوصا على هذه السمة السلبية. وتشير إلى أن هذه القصة البوليسية تفتقر إلى البوليس السرى؛ فجعفر لا يقوم بأية محاولة لحل لغز الجريمة، ولا ينكشف الغموض (كما سنرى بعد قليل) إلا عندما يتقدم المجرم ويدلى باعترافاته<sup>(٢٢)</sup>. فالالتهام بذلك - عادل تماما، لو أن المعيار مستمد من «هركيول بوارو» أو «شرلوك هولمز». أما إذا كان الأمر مغايرا، فإن تصوير (ألف ليلة) للموقف يبدو انعكاسا دقيقا للإذهان التشاؤمي الذى يهديه جعفر، على ما صورته لنا الروايات التاريخية في المصور الوسطى. ويذكر «ابن خلكان» في معجمه للسير الذاتية:

داخله بما يجعله ثقيلا؟ وكلمة «ثقيل» ترد - أيضا - في طبعة ليدن، لكن بلا تأكيد عليها يسمح بلفت انتباهنا. ٢- «وأوقدوا الشموع والصندوق بين يدي الخليفة...» وهما جملتان تضيفان لوحة مفعمة بالحياة إلى السرد؛ هارون الرشيد في قصره يتفحص - على ضوء الشموع - الصندوق الغامض من خارجه. وبالإضافة إلى ذلك، فالجملة الإسمية «والصندوق بين يدي الخليفة» تكسر تدفق الأفعال الموجبة، وتؤدي إلى تأخير أكثر للحظة الكشف عن محتوى الصندوق. ٣- «فتقدم جعفر ومسروا وكسروا الصندوق». هذه التفاصيل السردية الإضافية، التى تجمي قبل الكشف عن الجثة، تزيد من الإثارة الكامنة في هذا المشهد.

وتمثل هذه التفاصيل السردية الثلاث - الناقصة من طبعة ليدن، والمشاركة بين طبعتي B و MN - إضافات مخلقة إلى القصة من قبل منقح المخطوط «الوسيط» المستخدم باعتباره مصدرا لكل من B و MN. وهذه التفاصيل السردية كلها، التى وجدت ذات يوم في المصدر الوسيط وتنعكس - الآن - في B و MN، كافية لنا كي نعدل افتراض مهدي أن B وغيره من النصوص المصرية ذات التوجه الفصيح، إنما تهمل تقنيات الحكى الشفاهي عن طريق تكثيف السرد واختصاره. والعكس - تماما - صحيح بالنسبة إلى مشاهد معينة من «التفاحات الثلاث»؛ فطبعتا B و MN تكشفان عن مهارة الراوى الفاتكة في زيادة الإثارة من خلال التصوير الدرامي والتفاصيل المنتقاة بمهارة. ولا يمكن - بالطبع - إنكار أن دعوى مهدي مبررة بالنسبة إلى حكايات أخرى من (ألف ليلة) في B، إلا أن ما أريد تكراره - هنا - أن هذه الافتراضات ليست - على الإطلاق - صحيحة بالنسبة إلى كل حكاية من طبعة B<sup>(٢٣)</sup>. ففيما يتصل بعمل له اتساع وتفاوت (الليالي)، فإن تعميمات قليلة فحسب هي التى تصدق على كل الحكايات.

### ٣ - جعفر على المشقة: الأزمة الأولى والحل

في تحليله حكاية «التفاحات الثلاث»، يلاحظ روجر آلن

فيه - إلى هذا الحد أو ذاك - عديدون آخرون من العشيرة البرمكية، وكان ذلك جزءاً من تدبير الخليفة لتدمير قوة هذه الأسرة<sup>(٢٥)</sup>.

لكن، فلنواصل قصتنا: فجعفر يفتل في التوصل إلى الجاني، ويأمر الخليفة بقتله. ومع أخذه إلى المشقة مع أبناء عمومته، يطرأ تحول جديد:

«وإذا بشاب حسن نقى الأنواب يمشى بين الناس مسرعاً، له وجه مضى كالقمر، وعينان سوداهما عميق وسط بهاض زاه، وجبهة وضاعة، وخدان متوردان، وزغب في ذقنه، وشامة كقصر من عنبر، يواصل تخطيه للحشد والزحام إلى أن يصل إلى جعفر، ويقبل يده، ويقول له: «سلامتك من هذه الواقعة، يا سيد الأمراء وكهف الفقراء. أنا الذي قتل القتيلة التي وجدتوها في الصندوق فاقتلني فيها واقتص لها مني»<sup>(٢٦)</sup>.

وتركيب عبارات هذه الفقرة تقليدي إلى حد كبير. فهو يبدأ بمركب «إذا المفاجأة»، وهي جملة تتكرر كثيراً في (ألف ليلة) لتقديم شخصيات جديدة في الحكاية<sup>(٢٧)</sup>. وبعد ذلك، يتم وصف الشاب المجهول باستخدام السجع (بوجه أقمر وطرف أحمر وجهين أزهر وخد أحمر...). وتظهر هنا السجع هذه في حكايات أخرى من (ألف ليلة) مثل «الأمير المسحور» و«الوزيران» وفي كل منهما تقدم العبارات شأها وسيما وغامضا سيلب دوراً محورياً في الفعل القصصى<sup>(٢٨)</sup>. ووفقاً لملاحظتي في دراستي لفقرة مماثلة من «الأمير المسحور»، يمكن اعتبار عنقود القوافي السجعية، المساهمة في هذا الوصف، أداة لتشكيل نسق صياغى تحت تصرف الراوى، الذى يعتمد على هذا التركيب التقليدى للعبارة في تقديم مشهد اعتيادى يتكرر كثيراً في (الليالى).

«وحكى أن جعفرأ فى آخر أيامه أراد الركوب إلى دار الرشيد فدعا بالاصطرباب ليختار وقتاً وهو فى داره على دجلة فمر رجل فى سفينة وهو لا يراه ولا يدرى ما يصنع والرجل ينشد:

يدير بالنجوم وليس يدرى، ورب

النجم يفعل ما يريد  
فضرب بالاصطرباب الأرض وركب»<sup>(٢٩)</sup>.

وتمسك (ألف ليلة) - بإحكام - على خط القدرة هذا فى سلوك جعفر.

وتذكرنا تصرفات الرشيد - فى هذه الحكاية بالروايات التاريخية، أيضاً. فلدى نظره الأولى على الفتاة المقطعة فى الصندوق، يستدير إلى جعفر ويصرخ:

«ها كلب الوزراء أقتل القتل فى زمنى  
ويرومون فى البحر ويصيرون متعلقين بذمتى  
والله لا بد أن أقتص لهذه العصابة ممن قتلها  
وأقتله».

وقال لجعفر:

«وحق اتصال نسبي بالخلفاء من بنى العباس  
إن لم تأتني بالذى قتل هذه لأنصفها منه  
لأصلبك على قصرى أنت وأربعين من بنى  
عمك. واغتاط الخليفة وانفجر غضبه بلا  
حدود»<sup>(٣٠)</sup>.

إن انقلاب المزاج الذى انجرف إليه الرشيد فى التفاحات الثلاث - من الحممية فى الرفقة إلى سورة الغضب - مع تهديداته بشق «كلب الوزراء» علانية، وإدخال أربعين من أبناء عمومته تحت طائلة العقاب؛ تذكرنا كل هذه التفاصيل بالملايسات الهبطية بمصرع جعفر الفعلى، على ما تم وصفه فى التقاويم التاريخية؛ حيث لم تقتصر معاناة الانقلاب على جعفر، بل شاركه

إلى الأحداث السابقة على اكتشاف الرشيد للصندوق المغلق.

#### ٤ - الإطار الداخلي، حكاية القاتل

يبدأ الشاب بامتداح القتيلة باعتبارها زوجاً فاضلة، عذراء قبل الزواج، وأم لثلاثة أولاد، وابنة عمه (الذي رأيناه يحاول - عبثاً - إنقاذ ابن أخيه). ثم يوضح الشاب أنه - بحرصه على تحقيق طلب زوجه تفاحة أثناء مرضها - قام برحلة شاقة، لمدة أسبوعين، إلى البصرة ليشتري لها هذه الفاكهة النادرة. لكن التفاح لم يكن موجوداً في أى مكان، سوى في بستاني الخليفة نفسه. ووافق بستاني الخليفة على أن يبيع للشباب ثلاث تفاحات بثمان فادح يصل إلى دينار للمواحدة. وبعد كل هذا، اكتشف الشاب - لدى عودته - أن نزوة زوجه قد انتهت، وأنها لن تأكل أيًا منها بسبب مرضها الطويل.

وقدم المنقح رحلة الأسبوعين بطريقة مختصرة للغاية؛ لكن القليل الذي وصلنا عنهما - الوجهة، وعدد التفاحات التي تم الحصول عليها، ولعنهما - يساهم، بصورة واضحة، في تطوير السرد. فهذه التفاصيل نفسها تظهر في المشهد التالي - في النصوص الثلاثة - حيث يوضح الزوج أنه - بعد عودته إلى بغداد، ورجوعه إلى العمل في دكانه - رأى وسط المارة عبداً يحمل تفاحة. سأل الزوج - مدهوشاً - العبد عن المكان الذي حصل منه عليها. وفي طبعه ليذن، يجيب العبد:

«أخذتها من خليلتي وأنا كنت غالباً وجئت فوجدتها ضعيفة وعندها ثلاث تفاحات فقالت لي إن زوجي الديوث سافر من شأنها نصف شهر ليحضرها»<sup>(٣١)</sup>.

بينما يرد في B و MN كالتالي:

«أخذتها من حبيبتي وأنا كنت غالباً، وجئت فوجدتها ضعيفة، وعندها ثلاث تفاحات. فقالت (بضيف MN كلمة: لي) «سافر

واستخدم مخطوط MN للسجع، في تقديم الشاب، متوافق تماماً مع طبعة ليدن، غير أن مخطوط B يختصر هذا الوصف بحدة: «إذا بالمفاجأة، يسرع وسط الحشد شاب وسيم، بثياب نظيفة...» ويضعف هذا الاختصار من تقديم B: فبدون السلسلة الفخيمة من عبارات السجع، واللحظة الدرامية لظهور الشاب، يبدو التقديم متعجلاً وروتينياً. ويبدو أن رشدي صالح أيضاً قد استشعر - في طبعته من (ألف ليلة) / ١٩٦٩ - التحرير الفقير لهذا المشهد في مخطوط B. فقد التزم به في تحرير طبعته، إلا أنه استعار - فيما يتعلق بهذا المشهد - النسق اللفظي وعبارات السجع كلها من MN<sup>(٣٢)</sup>. وهي - طبعة رشدي صالح - مليئة بالاختصارات التي تشبه هذه الحالة، حيث يحذف B - أحياناً - عبارات مسكوكة تعكس بعد الأداء الشفاهي لـ (الليالي)، وقد كانت هذه العبارات سبباً في انتقاد مهدي لحرري النص.

وما أن أعلن الشاب أنه القاتل حتى حدث انعطاف آخر في الحبكة: شخص ثانٍ يشق طريقه وسط الحشد، رجل عجوز يصيب جعفر بالتشوش، حينما يتهم الشاب بالكذب، ويدعى أنه - هو نفسه - المسؤول عن ارتكاب الجريمة. وينكر الشاب - بحرارة - مزاعم العجوز، ويصر على أنه المذنب. ويأتى بهما جعفر - معاً - إلى الخليفة، وهو يحمد الله على نجاته من الشق<sup>(٣٣)</sup>، متحيراً مع الرجلين. وهنا، يتهم كل منهما الآخر بالكذب، محاولاً أن يتحمل وزر القتل. وهو ما يتواصل إلى أن يخرج الشاب ببرهان إيجابي على أنه القاتل: فهو يصف الصندوق الذي وجدت فيه القتيلة. وينتهي الأمر إلى أن الشاب الوسيم زوج الفتاة، والرجل العجوز أبوها الذي سارع - في تهور - إلى مكان الشق لإنقاذ حياة زوج ابنته بادعاء مسؤوليته عن القتل.

وما أن يتقبل الخليفة زعم الشاب حتى يضغط عليه للكشف عن سبب الجريمة. وهو ما يفضي بنا إلى الإطار الداخلي للقصة، حيث نعود - زمنياً - إلى الوراء،



الداخلي، ويبقى توقع القبض عليه الذى يقودنا عائدين إلى الإطار الخارجى، والذى تتولد منه المرحلة التالية فى القصة.

هـ جعفر يودع عائله: أزمة ثانية وحل نهائى

يستجيب جعفر لأمر الخليفة على النحو نفسه الذى اتخذته عندما حدد له خط الموت الأول: ينتحب ويرابط فى البيت ثلاثة أيام، بدلا من مواصلة البحث الفعال، ويأسا من المشور على المحرم. ويشجع هذا التكرار على إثارة توقعات معينة لدى المتلقين: فاستنادا على خبرتنا بتهديد الموت الأول فى بدايات الحكاية، فإننا نترقب اليوم الرابع لىأتى باستدعاء من الرشيد، وهو اليوم الذى يفجر أزمة جديدة وانكشافها:

«أقام فى بيته ثلاثة أيام وفى اليوم الرابع أحضر القاضى وأوصى وودع أولاده فبكى وإذا برسول الخليفة أتى إليه وقال له إن أمير المؤمنين فى أشد ما يكون من الغضب وأرسلنى إليك وحلف أنه لا يمر هذا النهار إلا وأنت مقتول إن لم تحضر له العبد فلما سمع جعفر هذا الكلام بكى وبكت أولاده فلما فرغ من التوديع تقدم إلى بنته الصغيرة يودعها وكان يحبها أكثر من أولاده جميعا فضمها إلى صدره وبكى على فراقها ووجد فى جيبها شيء [كذا] مكبها فقال لها ما الذى فى جيبك فقالت له يا أبى نفاحة جاء بها عبدنا ربحان ولها معى أربعة أيام وما أعطها لى حتى أخذ منى دينارين فلما سمع جعفر بذكر العبد والنفاحة فرح وقال يا قريب الفرج ثم أنه أمر بإحضار العبد» (٣٣).

فى هذا الحدث، نرى إدراك الهوية فى اكتماله، بما يسمح بالحل النهائى لحكايتنا. وتستحق الملاحظة كيفية ترتيب هذا الإدراك. فخطى السرد تصاعداً، ويترتّب المنقح

زوجى الدبوث من أجلها، واشتراها بثلاثة دنانير» (٣٢).

وتختلف الروايات، لكن النتائج واحدة. وننتهى مع الزوج إلى أن النفاحة التى يمسك بها العبد لابد أن تكون إحدى النفاحات الثلاث، ولابد أن تكون زوجه خائنة حقا، وتستحق - بالتالى - الجزاء. وسنعرف متأخرين أن المنقح قد وضع هذه المفاتيح بصورة مضللة، ليهذعنا مع الزوج فيما يتعلق بجمرة الشاب، وليقدم للمحنة انعطافة أخرى مثيرة.

اندفع الزوج فى جنون إلى البيت، مقتنعا بخيانة زوجه له، وطالبها بالنفاحات، واستل سكينا - عندما اكتشف نقص واحدة منها - وقتلها. ثم يشرح للرشيد كيف قطع الجثة، وأخفاها بسلة وشال وسجادة، ثم وضعها بأكفانها فى صندوق - وهو وصف يقدم لنا صورة فى مرآة لمشهد فتح الصندوق المبكر فى قصر الخلافة. وبعد ذلك، ألقى بالصندوق فى دجلة.

ويصل الشاب إلى عظام حكايته بقوله إنه - لدى عودته إلى البيت - علم من ابنه الحقيقة المشرومة. فقد سرق الصبي إحدى النفاحات من أمه للعب بها، وأن عبدا أسود قد هرب بها عند المنعطف. ويعترف الصبي أنه قد قال للعبد إن أباه قد سافر إلى البصرة، واشترى ثلاث نفاحات، ودفع ثلاثة دنانير لئلا لها. وتذكر مع الزوج: أن العبد لم يفعل ما هو أكثر من نقل الحقائق التى عرفها من الصبي، إلى الزوج.

وفى النصوص الثلاثة، ينتهى هذا الإطار الداخلى لـ «النفاحات الثلاث، بالزوج المذنب بذنب الجريمة وهو يستجدى الرشيد ليقتله جزاء على ما ارتكبه من قتل ظالم. لكن الخليفة يرفض عقابه، تعاطفا - فيما يبدو، وكما ينبغي أن يكون - مع سلوكه العنيف الغريزى. وبدلا من العقاب، يستدير الرشيد إلى وزيره، ويقدم له موعدا جديدا: فلتعثر على العبد المذنب، أو الموت. وهكذا، فلا يزال العبد حرا فى خاتمة الإطار

والبكاء والدواعيات على كل فرد في العائلة، على التوالي، قبل أن يعاقب جعفر آخر الجميع، ابنته.

ويمكن للمقارنة بين هذه الحكاية العربية و«إيفجينيا» أن تمتد إلى وسائل الإدراك. ففي مسرحية بوربيديس، تملن «إيفجينيا» أنها ستطلق سراح أحد الأسرى اليونانيين، وتطلب منه أن يحمل خطابا منها إلى أخيها في «أرجوس». ثم تقرأ الخطاب في حضور «أوريست»، وهنا يتعرف فيها على أخته (٣٥). ويعلق «أرسطو» في كتابه (الشعرية) على هذا المشهد، على النحو التالي:

«غير أن أفضل إدراك، من بين الجميع، هو الذي يتولد من الأحداث ذاتها، حيث يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية. ومن هذا القبيل، مايرد في «أوديب» لـ «سوفوكليس» و«إيفجينيا»، حيث كان من الطبيعي أن تمنى إرسال خطاب» (٣٦).

ومثلما حدث في «إيفجينيا» فثمة شيء ما - في «التفاحات الثلاث»، أيضا - يستخدم وسيلة إدراك يصل إلى جعفر في اللحظة الأخيرة. ومثلما حدث في «إيفجينيا»، فإن الإدراك - في «التفاحات الثلاث» - يمتلك البزة الخصوصية للتحقق من خلال «الأحداث ذاتها»، حسبما يقول أرسطو. فمن الطبيعي - بالنسبة إلى جعفر - أن يودع ابنته بالعناق؛ وبذلك (وفقا لنص أرسطو، مرة ثانية) «يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية»: ففي معانفته لها، يكتشف التفاحة في جيبيها. وإذا ما تمهلنا لتأمل هذا المشهد باعتباره كلا، فسندرك أن المنقح قد رقب الواقعة كلها ليصل إلى الذروة في هذا العناق، لكنه فعل ذلك على نحو تبدو معه الذروة واقعية، غير مفتعلة. ويدفع استدعاء الخليفة «المتوقع بحكم بنية أزمة جعفر الأولى واستدعائه» إلى «التوديعات»، على نحو غير مفاجئ، والتوديعات تدفع - بلا مفاجأة - إلى المعانقة؛ وبفضي العناق الأخير - فجأة - إلى الإدراك.

على كل إشارة بالتفصيل. وبالطبع، فقد صممت الحكاية بحيث يلاحظ جعفر التفاحة؛ إلا أن أي وصف روتيني من هذا القبيل كان سيفسد متعة التشويق. وبدلا من ذلك، يؤجل المنقح لحظة الإدراك حتى آخر لحظة ممكنة: يستدعي جعفر القضاة، ويتخذ قرارا، يودع أطفاله، ويستقبل رسول الخليفة، ويتحجب لدى سماعه الرسالة. وهو ما يدفع أطفاله إلى البكاء من جديد، وهو - بالتالي - ما يكون سببا في جولة ثانية من سلسلة الدواعيات. وذلك - فقط - ما يصل بجعفر، أخيرا، إلى صغرى - بناته - عندما يقوم بتوديع جميع من بالبيت، وقد احتفظ بها المنقح - ولا شك - إلى النهاية، باعتبارها الشخص الذي سيحقق خلاص جعفر.

والطريقة التي تم بها بناء مشهد الإدراك المتأخر هذا هي طريقة «إيفجينيا في توريس» نفسها لبوربيديس، حيث توشك العرافة «إيفجينيا» - دون انتباه - على التضحية بأخيها «أوريست» للربة «أرتميس»، ويعتمد كل شيء على إدراكها أن الضحية هو أخوها قبل فوات الأوان. ولو أنه أراد، لكان «بوربيديس» قد سمح لإيفجينيا بالتعرف على أخيها فور الهجى به إلى المعبد؛ لكن ذلك كان سيفسد فرصة رائعة لزيادة التوتر الدرامي. وبذلك، يعذب الممثل جمهوره على مدى ٣٥٠ سطرا من الحوار، مقتربا بالأخوين من التعارف، لكن دون سماح بأن ينطق أى منهما اسمه حتى لا تنكشف الهوية. وهو ما يسمح بعدد كبير من التحولات الساخرة، مثل سؤال «إيفجينيا»: «ما اسمك؟»، وجيبيها أخوها: «فلتسميني التحيي». ومرة ثانية، يتساءل «أوريست» في نهاية المسرحية: «يد من التي غرّج بلمسة الموت؟»، ليلقى برد «إيفجينيا» غير المستنير: «إنها يدى - وقد حكمت عليها بذلك «أرتميس»» (٣٧).  
يستخدم «بوربيديس» هذا الحوار من أجل تأخير لحظة الإدراك. وذلك أيضا ما يحدث على نحو مشابه مع حل العقدة في «التفاحات الثلاث»: فالمنقح يفرض العناق

### ثالثا: الخليفة المزيف

#### ١- نظرة خاطفة على الحبكة

على سبيل التقديم، سأطرح - هنا - تخطيطا عاما للفعل القصصى فى الحكاية، المشترك بين النصوص الثلاثة موضع البحث فى هذه الدراسة.

يستدعى الرشيد وزره جعفر - ذات ليلة - بوازع القلق والتعطش إلى التسلية، اللذين يسيطران عليه فى حكايات (ألف ليلة)، ويقتران أن يتجولا فى بغداد مفتكرين فى شخصيتى تاجرين. وعلى شاطئ دجلة، يستأجران صاحب مركب عجوزا، لينطلق بهما فى النهر، لكنه يندثرهما بالخطر الكامن فى ذلك؛ فالخليفة نفسه - على ما يقول - يقوم بنزهة ملوكية فى دجلة كل ليلة، بصحبة حاشية كبيرة وحجاب يتوعدون بالموت أى شخص أصر بضبط فى النهر. وفى تلهفه على رؤية هذا المقتال، ينتظر الرشيد - فى الخفاء - إلى أن يمر موكب الخليفة المزيف؛ ويرى - من مكمنه - شأبا يرتدى ثياب الخلافة، محاطا بأبهة الرشيد نفسه. وفى الليلة التالية، يتخفى الرشيد وجعفر مرة ثانية، ويعودان إلى النهر، ويتأهبان الموكب إلى أن يرسو على الشاطئ. ومع اقتحامهما حشد الحرس المحيط بالشاب، يتم ضبطهما وتقييدهما وإحضارهما إلى سيد الموكب. لكن الخليفة المزيف يعاملهما بحفاوة، ويدعوهما إلى قصره. وهناك، باكلاان وتسليان بالشعر الذى تلقىه الجوارى. ويتجاوب الشاب مع كل أغنية فى حزن واضح محير، ولا يملك الرشيد أن يحتج عن السؤال عن سر هذا السلوك. يجب الشاب بقصة تشكل الإطار الداخلى لهذه الحكاية؛ وهى لا تفسر - فحسب - سلوكه فى القصر، بل - أيضا - سبب اتخاذ سميت الخليفة. ونعلم أن كل أفعاله نابعة من الحب المبهط. ويختتم تفسيره، حائذين إلى الإطار الخارجى، بهارون الرشيد وجعفر يغادران الشاب، ويعودان إلى قصر الخلافة. وإذ يرتديان الزي الرسمى مرة ثانية، فإنهما يتدخلان فى حياة الشاب لمساعدته على تخلصه من أحزانه.

وأخيرا، يستحق الملاحظة التركيب الحرفى للمحظة الإدراك الأولى، فى النصين المصريين؛ «فوجد فى جيبها شيئا مكبها». وكان يمكن للمنقح - بالطبع - أن يكتب هذه الجملة: «فوجد فى جيبها تفاحة». فبدلا من ذلك، بمنحنا المنقح متعة ملاحظة الشكل المستدير، لنوحده بالتفاحة الأخيرة، ونتعرف فيه النهاية الوشيجة للغموض، قبل أن يصل جعفر إلى النتيجة نفسها.

أما بقية الحكاية، فمن السهل معرفتها. فجعفر يعرف من العبد كيف سرق التفاحة من ابن القاتل؛ وبعد ذلك يذهب الوزير بالعبد إلى الرشيد، ويعيد حكى قصة القبض عليه. وكى يحمى عبده من العقاب، يعرض جعفر أن يحكى للرشيد حكاية أغرب من «التفاحات الثلاث». وهكذا، تتولد من نهاية حكايتنا السلسلة القصصية التالية فى (ألف ليلة)، التى تحمل عنوان «الوزيران». وفيما يتعلق بـ «التفاحات الثلاث»، فقد تحقق اختتامها بالقبض على القاتل، والحل المشيع للغموض.

#### ٦- ملاحظة محامية

بحقارة الروايات التاريخية فى العصر الوسيط بحكايات (ألف ليلة)، من قبيل «التفاحات الثلاث» يلحظ المرء درجة معينة من التواصل فى تصوير كل من «هارون الرشيد» و«جعفر البرمكى»؛ فالخليفة يتبدى متقلبا، يتناوبه الكرم والعنف؛ ويتكشف وزره عن تلهف على البهجة ممتزج بقدرية ما. ولكن ثمة اختلافا واحدا مهما. ففى التقاليم التاريخية، يموت جعفر بوحشية على يد الرشيد؛ بينما يبقى - فى (ألف ليلة) - حيا بعد التهديدات المنهالة عليه من حكاية إلى أخرى. ومثل «شهر زاده» يسمح لجعفر بالحياة من حكاية إلى حكاية من أجل استمراره فى تسلية سيده.

نصوص «الخليفة المزيف»: B و MN و باريس ٣٦٦٣

تتطابق نسخا الحكاية القائمتان في B و MN - في الغالب - كلمة بكلمة<sup>(٣٧)</sup>. وقد رصدت ما مجموعه عشرون اختلافا نصيا فحسب، كلهم - في الحقيقة - بلا أهمية: أى أخطاء في هجاء بعض الكلمات، أو حذف أحد الحروف السابقة على الكلمة من نسخة أو أخرى، واستخدام «ها» مكان الهمزة في هجاء إحدى الكلمات<sup>(٣٨)</sup>. وهناك اختلاف واحد يستحق الملاحظة، يرد في نهاية الليلة ٢٨٦، حيث نفتقر نسخة MN إلى محادثة قصيرة بين شهرزاد وأختها والملك شهریار. وسوف أقارن بين نصي B و MN للحكاية فيما بعد. أما بعد رصد هذا الاختلاف الجوهرى الوحيد، فيمكننا اعتبار نصي «الخليفة المزيف» نصا واحدا.

وعلى ذلك، فثمة اختلافات بالغة الأهمية ترد في النسخة الثالثة موضع البحث في هذا القسم، أى المخطوط ٣٦٦٣ بمكتبة باريس الوطنية.

وهذا المخطوط مجموعة من الكتابات العربية والتركية، تتضمن قصصا وقصائد وأغنيات، وقائمة بالعربية والفرنسية بإشارات دائرة الأبراج الفلكية، ونسخة من معاهدة (مؤرخة بعام ١١٥٣ هـ / ١٧٤٠ م) بين فرنسا والباب العالي العثماني<sup>(٣٩)</sup>. وكان السيد فرانسيس ريشار، أمين المكتبة بـ «القسم الشرقى» من إدارة المخطوطات بالمكتبة الوطنية، من الكرم إلى حد تميل إلى بأن المخطوط ٣٦٦٣ تم تجميعه داخل «غلاف عثماني» من القرن الثامن عشر، ويحمل الملاحظة التالية: «مخطوط دى فنتير، مجموعة من الطوائف والأغاني التي تم جمعها على يديها»<sup>(٤٠)</sup>.

والمقصود بـ «فنتير»: جان ميشيل فينتير دى بارادى، وهو مستشرق فرنسي عاش فترات طويلة في اسطنبول وولايات عدة من المشرق العثماني، جمع بين البحث المنهجي والعمل الدبلوماسي لحساب الحكومة الفرنسية. وفي ١٧٧٩، اكتسب لقب «مفسر» لما كان يدعى -

آنذاك - مكتبة الملك، وفي ١٧٩٢، خلال الثورة، نقلت منصب «مفسر العربية والتركية» في المكتبة الوطنية ذات التسمية الحديثة<sup>(٤١)</sup>.

وفي ١٧٩٨، انضم فنتير إلى الدارسين المعديدين الذين رافقوا نابليون بونابرت في محاولته هزو مصر. واعتمد بونابرت على فنتير باعتباره مترجما رئيسي. وكان فنتير واحدا من أقدم الدارسين في الحملة، وكان - في ذلك الوقت - رجلا متمرسا في الشرق. ويحتدح شارل رو Charles - Roux - في تأريخه لهذه الحملة - فنتير بمصطلحات هوسرية باعتباره «نستور الكتيبة العلمية»<sup>(٤٢)</sup>. وتوفى في ١٧٩٩ أثناء الحملة الفرنسية، وخلال خروجها من مصر<sup>(٤٣)</sup>.

وفيما يتعلق بمخطوط باريس ٣٦٦٣، يلاحظ السيد ريشار أن «الكثير من النصوص العربية الواردة به مكتوب بخط فنتير نفسه، هي والترجمات الفرنسية المصاحبة لبعض هذه النصوص»<sup>(٤٤)</sup>. ويحمل بداية «الخليفة المزيف» ملاحظة هامشية بالهجر: «مغامرات على شاه أو الخليفة المزيف. حكاية». وتشتمل القصة على توقيت النسخ ١١٨٣ هجرية (١٧٦٩ م). وهذا التوقيت يفرض احتمال أن يكون فنتير قد نسخ «الخليفة المزيف» بنفسه، أو أن يكون قد كلف أحدا بالنسخ لحسابه، خلال إحدى الفترات المتكررة من إقامته في اسطنبول.

### ٣ - تداعيل الشعر والنثر

في مخطوطه المرمضة، يمثل نص باريس ٣٦٦٣ القصة نفسها، إلى حد معقول، كما وردت في B و MN، إلا أن نظام العبارات وتفصيل السرد تختلف خلاله. وهناك اختلافات معينة تتضح للوهلة الأولى. فنسخة باريس ليست مقسمة إلى ليال، ونفتقر إلى رصد العبارات المرتبطة في B و MN ببداية ونهاية كل ليلة (أى: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»). وعلى العكس من الأسلوب الفصيح المستخدم

والكلمات الافتتاحية للقصيدة (هدية حسن) تذكر  
بالجملة الوصفية «هدية الحسن والجمال» الواردة في  
الجزء الثرى السابق مباشرة؛ ونهاية السطر الثالث  
«بجمالها» تكثف الارتباط بين الشعر والنثر. ولنقارن هذا  
المقطع بالمشهد المماثل في B / MN :

«وخلفه جارية بارعة في الحسن والجمال  
والبهاء والكمال فنصب الخادم الكرسي  
وجلس عليه الجارية» (١٧).

ويشتق مخطوط B / MN إلى القصيدة، ولكن  
النسختين تكشفان عن بعض التشابه في ترتيب الجملة؛  
«وخلفه جارية» و«الحسن والجمال» (لاحظ - أيضا -  
التطابق اللفظي بين «هدية» و«بارعة»). وهو ما لا يعنى -  
بالضرورة - أن أحد النصوص مستمد - مباشرة - من  
الأخر؛ واعتقد - بالأحرى - أن نص هذه الحكاية - على  
وجه خاص - الوارد في طبعات ٣٦٦٣ و B / MN  
مستمد، أساسا، من مصدر مخطوط مصرى مشترك. وهو  
مصدر يتضمن - في جميع الاحتمالات - وصفا لثريا  
للجارية، مستخدما الجملة الوصفية التقليدية «هدية  
الحسن»؛ وحفزت هذه الجملة منقح مخطوط ٣٦٦٣  
(أو أحد أسلافه) على أن يدخل في النص قصيدة  
تتدنى بالكلمات نفسها.

ولمة عملية مشابهة تتعلق بمشهد الليل؛ حيث  
اصطحب المراكبي كلا من هارون وجعفر في النهر  
لينظروا من أجل المرة الأولى التي يشاهدان فيها الخليفة  
المزيف. وتم تقديم الحدث في B / MN على النحو  
التالى:

«وهم بهما قليلا وإذا بالزورق قد أقبل من  
كبد الدجلة وفيه الشموع والمفاحل مضيفة  
فقال لهم الشيخ أما قلت لكم أن الخليفة  
يشق في كل ليلة ثم أن الشيخ صار يقول  
يا ستر لا تكشف الأستار ودخل بهم في  
قبة» (١٨).

في B و MN، فقد تأثرت نسخة باريس - بصورة واضحة  
- بالاستخدامات العامة المصرية، وخاصة في  
حواراتها (١٥).

ويتعلق الاختلاف الأكثر بروزا بطول كل نسخة.  
فنسخة باريس تتألف من حوالى ٤٢ صفحة من قطع  
«الفوليو» (من ٨١ ب حتى ١٢٣ ب)، وهى ضعف  
طول القصص في B / MN (عشرة آلاف كلمة إلى  
خمس عشرة ألف، تقريبا).

ويمكن تفسير هذا الاختلاف في الطول - جزئيا -  
بالرجوع إلى القصائد الشعرية التى يتضمنها السرد  
الثرى في كل نسخة. فنسختا B / MN تضمنان - كل  
واحدة منهما - ١٦ قصيدة تصل - فى مجموعها - إلى  
٥٨ سطرا، فيما يقدم نص باريس ٢٨ قصيدة، تصل فى  
مجموعها إلى ١٣٠ سطرا. وتميل قصائد B / MN  
كلها إلى الارتباط مباشرة بالفعل القصصى؛ هناك ١٤  
منها تمثل قصائد تنشدها الشخصيات المختلفة فى  
الحكاية بعضها لبعضها الآخر، والاثنتان المتبقيات تمثلان  
كتابات منقوشة على المداخل التى يقابلها بعض  
الشخصيات وهى تدخل أحد القصور. ونص باريس أكثر  
إسهابا فى استخدام الشعر؛ فالكثير من القصائد - التى  
لم ترد فى B / MN - تمثل تفصيلا وصفا إضافيا،  
بصورة زخرفية، يتعلق بإحدى الشخصيات الجديدة التى  
تم تقديمها، منذ لحظات، فى السرد الثرى. والمثال على  
ذلك، ما يرد من وصف قصر الخليفة المزيف؛ حيث  
يخرج من أحد المداخل عبد يقود العازف الأول الذى  
يسللى ضيوف الشاب، وخرجت خلفه جارية بديعة  
الحسن والجمال، وصفها أحد الشعراء بأبياته التى  
تحدث عن هدية للحسن، يتهدين كرمائين، ولها طبع  
فائن بأسر الرجال ويهلكهم. وقامت هذه الجارية بتقبيل  
الأرض بين يدي الخليفة الجديد (١٦).

هنا، يضرع المراكبي إلى «الستار»، أحد أسماء الله الحسنى، من أجل العون السماوي. ويتكرر جذر الفعل «ستر» نفسه في مخطوط ٣٦٦٣، وإن يكن في إطار أكثر درامية. ففي B/MN، يحذر العجوز الراكبين قبل صعودهما من تهديد الخليفة المزيف بقتل أى شخص يتم ضبطه في النهرا؛ لكن الرشيد وجعفر - في نص باريس - لا يعلقيان أى تحذير بالمرّة من تهديد الموت، وهما يؤجّران العجوز ويستأجّران قاربه. فهما يسمعا أنه ينمّم - جانباً - غمضة مبهمة تخصه أكثر منهم:

«وقال لهما: تفضلاً، يا سيديّ العزيزين، والستار يستر. وهكذا نزل، رغم أن الخليفة لم يفهم كلمات المراكبي «الستار يستر». وجدف بهما المراكبي وعبر النهرا»<sup>(١٩)</sup>.

ومع اقتراب موكب الخليفة المزيف، يقدم لنا مخطوط ٣٦٦٣ المراكبي وهو يلعن نفسه - فجأة - على الطمع، ويلعن الراكبين على تسببهما في قتله. وهندما يطلب منه الرشيد توضيح سبب هياجه، يكشف لهما أمر التحريم الذي أصدره الخليفة (المزيف). ويستكمل مخطوط ٣٦٦٣:

«قال الخليفة (الرشيد، وهو في هيئة تاجر): «طالما أنك تعرف أن الخليفة قد منع الناس من الإبحار في الليل، لماذا لم تخبرنا بذلك، قبل أن نقودنا إلى الهلاك؟»

رد عليه: «يا سيدي، عندما رأيتك تعطيني عشرين ديناراً، أجبرني فقرى على ذلك. ألم تسمعي أقول: الستار يستر؟»

قال له: «فما الذي نفعله الآن؟»

رد: «يا سيدي العزيزين، الستار يستره وبكى وأشدّ هذه الأبيات<sup>٥</sup>:

إلهي أنت ستري

ومنتك الستر خيمة

فجازني بعطفك

مجازاة عميمة

وارحم ضعف حالي

بالأمن والسكينة

واشملني برحمتك

بقدره أسمائك الإلهية.

قال الراوي: عند ذلك، أشفق عليه الخليفة. وأخرج عشرين ديناراً وقال له: اذهب بنا، أيها المجوز، إلى ذلك النفق المظلم، إلى أن يمر الخليفة، لعل الله يسترنا بستره العميم»<sup>(٥٠)</sup>.

والجذر اللغوي «ستر» المطروح في B/MN يتم استخدامه - في هذا المقطع من نسخة باريس - بصورة أكثر كثافة. وعلى منوال المثال نفسه الذي سبق درسه، المتعلق بجملة «بديعة الحسن»، فمن المرجح أن شكلاً ما من الدعاء «يا ستاره» كان موجوداً في المصدر المخطوط، الذي استمد منه مخطوطا B/MN - فهما يبدو - حكاية «الخليفة المزيف». ففي نص باريس، يبدو أن كلمة «ستاره» هي التي حفزت على تضمين القصيدة التي يتكرر الجذر «س - ت - ر» مرتين في السطر الأول منها.

ومع انتهاء القصيدة، يكرر المنقح الكلمة نفسها في رد الرشيد: «لعل الله يسترنا بستره العميم» (لاحظ استخدام كلمة «العميم» من أجل استدعاء كلمة أخرى من القصيدة). وقد تم تأطير الأبيات - على نحو فعال - بالكلمات «ستر - ستار - يستر»، التي تم تضمينها في النص النثري السابق واللاحق - مباشرة - للقصيدة.

٥. لم نعر على الأصل العربي في القائمة للأبيات لأن الباحث ينقل من مخطوط - نسخة باريس

من «الخليفة المزيف». غير أننا سنرى - فيما بعد من دراستنا هذه - قصائد عدة مشتركة بين B/MN و ٣٦٦٣ تسهم في تطور شبكة الحكاية وجوابها الموضوعية.

ومن المفيد - في تحديد أهمية هذه القصائد الثلاث - أن نراها من زاوية الأداء الشفاهي. فالجملة المتكررة (قال الراوى) الواردة في مقطوعتين سابقتين تذكرنا بوسط الحكى الذى خرجت منه «ألف ليلة»<sup>(٥٢)</sup>. وما يستحق الملاحظة - أيضا - أن «قال الراوى» تكرر - فى النص - فى الفصل بين الشعر والنثر، ربما من أجل تنبيه الراوى الذى يراعى - مع هذه النصوص المكتوبة - التفسير فى نبرة الحكى وطريقة التوصيل. وقد نكتشف - أيضا - آثار الوسائل الحافظة للذاكرة، خلال اختبارنا لكلمات الحفر التى سبق ذكرها (هدية الحسن، ستار، ساقى). فوجود الكلمة الحافظة (هدية الحسن) خلال السرد النثرى - على سبيل المثال - يساعد الراوى على تذكر الشطر «هدية حسن من تبت لنا كذا» فى القصيدة التى عليه أن يلقيها.

وقد سبق ملاحظة أن نص B/MN مكتوب بالفصحى، بينما يكشف نص ٣٦٦٣ عن تأثير العامية المصرية. ويمكن للمرء أن يبرهن على وجود مثال آخر لتأثير الأداء الشفاهي / الحكى على النص المكتوب، يكمن فى العدد الكبير للتضمينات الشعرية التى نجدها فيه؛ ذلك أن المزج بين الشعر والنثر هو أحد خصائص الأداء الشفاهي، فى أشكال معينة من الحكى فى الشرق الأوسط. وقد توصلت «مارى إليان بيج Mary Ellen Page» - فى دراستها تقنيات الحكى عن رواة الملاحم الإيرانيين المعاصرين - أن الرواة كثيرا ما يضمنون قصائد مطولة فى السرد النثرى خلال أدائهم الشفاهي، وغالبا ما تكون القصيدة مستمدة من مجموعة أدبية مثل قصائد عمر الخيام. ويحقق تضمين الشعر فى السرد النثرى تنوعا فى الاستمتاع، من خلال تغير سبيل الأداء.

ولمة عملية مشابهة ترد فى مخطوط ٣٦٦٣، فى مشهد الاستضافة، داخل قصر الشاب، حين يقدم الطعام والشراب إلى الرشيد وجعفر. فالساقى يدور عليهم وينشد إحدى القصائد (وكل من الساقى والقصيدة لا وجود له فى مشهد الاستضافة الوارد بمخطوط B/MN). ويقدم نص باريس المشهد على ما يلى\*:

«ثم إن الساقى ملأ الكأس، وأنشد هذه الأبيات»

فدع المساجد لمن يسكنونها

وهيا معنا إلى الحانة تسقينا

ما قال ربك وهل لسكير

بل قال ربك وهل للمصلين

يقول الراوى: ثم إن الساقى بعدما أنشد هذه الأبيات، قدم الكأس للخليفة الجديد<sup>(٥١)</sup>.

وترتبط القصيدة بالساقى النثرى المحيط بها من خلال كلمة حافظة واحدة. فالجملة المتماثلة «ثم إن الساقى... أنشد هذه الأبيات» تكرر سواء فيما قبل القصيدة أو بعدها مباشرة، ويشارك الفعل «تسقيناه» مع «الساقى» فى الجذر الفعلى «س - ق - ا» نفسه.

وهكذا، ترتبط القصائد الثلاث التى سبق ذكرها - عن مخطوط ٣٦٦٣ - بمحيطها النصى من خلال كلمات حافظة مشتركة بين البيت الشعرى والنثر المحيط. وبلغة إسهامات الكلى فى القصة، فإن هذه القصائد تزين سياقها المباشر، دون أن تدفع بالحبكة، أو السرد النثرى الكلى، على نحو مهم؛ ولهذا فارتباطها بالساقى النثرى - بشكل عام - لفظى، أكثر منه موضوعى. وبهذا المعنى، فالقصائد الثلاث التى سبق ذكرها هى نفسها القصائد الغالبة عن مخطوط B/MN، والقائمة فى نسخة باريس

\* هذه ترجمة لم يكن منها مقر لعدم تمكننا من الإطلاع على نسخة باريس.

المكان رقص بهم، وأنشدت تقول هذه الأبيات» (٥٦).

تبدأ النسختان وتنتهيان بالأفعال نفسها: المغنية وهي تجلس وتشد الشعر. غير أن التوسع في هذا المشهد يختلف من نص إلى آخر. ففي B/MN، توصف آلة المغنية بجملة سجعية وحيدة (عود يكمد قلب الحسود). لكن نص ٣٦٦٣ يستخدم كلمة «ستير» بدلا من «عود»، فلا يدهشنا - بالتالي - أن يفتقر نص باريس إلى «يكمد قلب الحسود»، وهي جملة تم اختيارها - على ما هو واضح - من أجل التشفية. وبدلا من ذلك، يستخدم نص ٣٦٦٣ جملة سجعية مختلفة (من الصاج مرصع بالذهب الوهاج). ومن اللافت أن هذه الجملة تتكرر كثيرا في (ألف ليلة)، على سبيل المثال في وصف B/MN لبوابة القصر في الحكاية نفسها (الصاج مرصع بالذهب الوهاج)، وفي وصف ٣٦٦٣ لبوابة نفسها (مع اختلاف طفيف: من الصاج مخمل بالذهب الأحمر الوهاج)، وفي التقديم المسهب للغاية لمدخل القصر في حكاية «مدينة النحاس» من طبعة B/MN (باباً من الصاج متداخلا فيه العاج والأبنوس وهو مصفح بالذهب الوهاج» (٥٧). يرد تنوع آخر على المجموعة اللفظية نفسها في إشارة B/MN إلى كرسى مزين في «الخليفة المزيّف» (كرسيا من العاج مصفحا بالذهب الوهاج» (٥٨). وتصف طبعة ليدن حكاية زوج الخليفة - من سلسلة «الحمال» - العرش كالتالي: «سرير من العاج بالذهب الوهاج» (٥٩).

ويمكن تشبيه مجموعة (صاج/عاج/وهاج) بنقود نفية مرن يوفر للمنقح هامشا للتعديل الإبداعي في استخدامه، على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

وهناك - أيضا - نموذج للتركيب المنمط للجملة في عبارات أخرى من مخطوط ٣٦٦٣، تصف آلة العزف، وفي جواربها أربع جواهر، كل جوهرة قدر بيضة

وبالإضافة إلى ذلك، تكثف التضمينات الشعرية من الحالة التي يتم تقديمها في المقطع النثري؛ فقد توصلت بيج - على سبيل المثال - إلى أن الراوى قد يضمن قصيدة غنائية في موضوع الصداقات الغابرة، وأيام السكر المنصرمة، عند نقطة السرد القصصى التي تنمى فيها إحدى الشخصيات مصيرها التمس (٥٣). ولاحظت «ناتالى مويل Natalie K. Moyle» - في دراستها أشكال الأداء الحكائي في تركيا - الوجود الممتزج للأغاني وأبيات الشعر والنثر في الحكى الشفاهى الذى قامت بدراسته (٥٤).

#### ٤- تعديلات الرواة واستخدام اللغة المسكوكة

في تفسير الطول البالغ لنص الحكاية في مخطوط باريس - بالمقارنة مع نصها في B/MN - لم أعرض حتى الآن، سوى إلى تزيينات الأبيات الشعرية في نص باريس. إلا أن المخطوط يقدم - أيضا - عدداً من أشكال التسميق النثري غير القائمة - أو أقل تفصيلية - في B/MN. وغالبا ما يسهب مخطوط ٣٦٦٣ في وصف المشهد الذى نجده في نسخنا المطبوعة مختصرا. ولنتقارن - على سبيل المثال - الطرق التى يقدم بها النص عازفة العود الثانية وهي تتأهب لتسليّة ضيوف الشاب بقصيدة مغناة. يقدم B/MN المشهد على النحو التالى:

«فجلست على ذلك الكرسي ويدها عود  
يكمد قلب الحسود، فغنت عليه بهلنين  
البهتين» (٥٥).

بينما يقدمه مخطوط باريس كما يلى:

«فجلست على الكرسي، ووضعت على  
ركبتها ستير من الصاج مرصع بالذهب  
الوهاج، وفي جوانبه أربع جواهر، كل جوهرة  
قدر بيضة الحمام. ثم ربطت شرائطه على  
الخم ودقت عليه حتى ظن الجالسون أن



بينما يبدأ نص ٣٦٦٣ على النحو التالي:

«حكى فيهما سلف ومضى من أحداث الأم  
الماضية أنه كان الخليفة هارون الرشيد ملك  
بغداد في ذات ليلة من الليالي جالسا في  
قاعة الجلوس. ورفقته أربعة وعشرون من  
حاشيته. ومن بين هذا الجمع إبراهيم النظام،  
واسحق النديم، وأبو نواس، وجعفر البرمكي  
الوزير الأكبر، ومسروق السيف، منزل  
العقاب» (٦٣).

وفي نسخة ٣٦٦٣، تطول المقدمة لتصف لهر  
المجموعة - المائدة والنكات والشعر - إلى أن انقضى  
نصف الليلة، فانسحب رجال الحاشية إلى حجراتهم.  
ويستبقى الرشيد جعفر وهو يستأذن في المغادرة؛ وعندما  
يخرج الجميع، هذا مسروق السيف، يسأل الخليفة وزيره،  
«جعفر، أعرف لماذا منعتك من الذهاب إلى  
بيتك الليلة؟»

أجاب: «العظمة لله، العليم بالخفاء»

قال: «لقد جاءني - يا جعفر - فكرة أن نغير  
ثيابنا - أنت وأنا ومسروق، وأن نذهب بالقرب  
في نهر دجلة، وأن نظل في النهر حتى نهاية  
الليل، ثم نعود. فأنا مغموم وقلبي مقبوض.  
فخلال حياتي، ومع الصحبة التي يوفرها إلى  
ندمائي، والمرحاة المرحاة التي يطلقونها،  
والأبيات والقصائد البديعة، إلا أنني لا أشعر  
بالراحة. كأن القصر قد أصبح بالغ الضيق  
عليّ فداخلى انقباض هائل في الصدر» (٦٤).

وتفيد كل من النسختين من العناصر المشتركة في  
عدد كبير من حكايات (ألف ليلة). فالخليفة - المغموم  
القلق - يستدعي أحد رجال الحاشية، باحثا عن التسمية؛  
إلى جانب «الخليفة المزيف»، وصدت ثمانى حكايات

الحمام. ويمكن مقارنة ذلك بالكثير الذي اكتشفته  
الملكة في «حكاية زوجة الخليفة»؛ «جوهرة بقدر بيضة  
الحمام»، حسب طبعة ليدن، و«جوهرة قدر بيضة  
الأوزة»، وفق مخطوط B/MN (٦٥). ومرة ثانية، فالمرء  
يستشعر - هنا - وجود قالب لفظي يشكل المحاولات  
الوصفية، ويسمح للمنتفع - في الوقت نفسه -  
بالانحراف الإبداعي.

والخلاصة، أن تقديم نص باريس للآلة الورثة أكثر  
تفصيلا بكثير من وصف B/MN للعود. وبدلا من خلق  
عبارات جديدة تماما، أقام منتفع نص ٣٦٦٣ وصفه  
المسهب بدمج ما يبدو أنه صياغات ثرية.

والواقع أن هذه المقطوعة كلها - الواردة في ٣٦٦٣ -  
- مبنية بالتوافق مع تقاليد معروفة في حكايات (ألف  
ليلة). فمقطوعات الشعر في (ألف ليلة) غالبا ما يتم  
إلقاؤها مع دخول جارية تحمل عودا أو آلة أخرى،  
وتعزف عليه وتبدأ الغناء (مع وصف القاعة - أحيانا -  
كأنها تجمع بالضيوف). وفضلا عن ذلك، فالجملة  
المستخدمة هنا - في نص باريس - «وأشدت تقول هذه  
الأبيات»، أو التوبيخ عليها من قبيل «وأشدت هذه  
الأبيات»، كثيرا ما تتكرر في سياقات مشابهة على طول  
(ألف ليلة)، لتقطع النثر وتعلن عن الانتقال إلى  
الشعر (٦٦).

وقبل استكمال مناقشة اللغة التقليدية في هذه  
النصوص، من المفيد اختبار مجموعة أخرى من  
مقطوعات النثر الموجودة في كل من ٣٦٦٣ و B/MN؛  
ذلك المشهد الافتتاحي في قصر الرشيد عند استدعائه  
«جعفر». يختصر B/MN المشهد كالتالي:

«وما يحكى أن الخليفة هرون الرشيد قلق ليلة  
من الليالي قلقا شديدا فاستدعى وزيره جعفر  
البرمكي وقال له إن صدري ضيق ومرادى  
في هذه الليلة أن أتفرج في سوارع بغداد  
وأنظر في مصالح العباد بشرط أننا نترها بزي  
الصجاء» (٦٧).

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكامه فيما مضى  
وتقدم وسلف من الأحاديث في غير العموم  
الماضية أن هارون الرشيد...» (٦٨).

وتقدم طبعة ليدن من (ألف ليلة) قصة شهر زاد  
وشهرار بعبارات مماثلة:

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكامه فيما مضى  
وتقدم وسلف من أحاديث العموم أنه  
كان...» (٦٩).

ورد نسق مشابه من العبارات في مقدمات النسخ  
المخطوطة من قصص أخرى مثل «مدينة النحاس»  
و «الصياد والجنى» (٧٠).

وتختلف مقدمة ٣٦٦٣ - أيضا - عن نص «الخليفة  
المزيف» في B/MN في أنها تقدم الرشيد محاطا برجال  
الحاشية القائمين بالترسية لله. وقد اكتشفت عدم وجود  
أى تماثلات لفظية مع هذا المشهد في حكايات (ألف  
ليلة) الأخرى، إلا أن وصف الرشيد وهو يسترخى في  
قصره، يحوطه رجال الحاشية والشعراء، وهو يتسلى بالقاء  
الشعر، يذكر بأجزاء من حكايات أخرى، مثل «أبو نواس  
والشبان الثلاثة»، و «هارون الرشيد والشعراء الثلاثة»،  
و «جبر بن عمير» (٧١).

ويؤكد «البهرت لورد»: «في دراستنا الأنماط  
والأنساق المختلفة من الشعر القصصي الشفاهي - إننا، في  
الواقع، نرصد «النحو» في الشعر» (٧٢). فسهل يمكن  
ملاحظة أى «نحو» من هذا القبيل في المقطوعات الشعرية  
السابقة؟ فالشاهدان اللذان تم تحليلهما في هذا الجزء  
من دراستنا - العازفة والعود، والرشيد في قصره - قائمان  
في مخطوط باريس و B/MN معا، وكما رأينا، فنسخة  
باريس هي الأكثر تفصيلا. ويبدو أن منقحى كل نص -  
في توليفهم الحكايات - قد اعتمدوا - بدرجات  
مختلفة - على معدن خاصين من التقليد القصصي  
الشفاهي في (ألف ليلة):

أخرى لهارون الرشيد من (ألف ليلة)، تستخدم هذا  
المشهد كمقدمة؛ وفي كل قصة يستخدم مزاج الخليفة  
أداة للتعجيل بالحدث القصصي الرئيسي (٦٥). وفضلا  
عن ذلك، فنسق الكلمات المستخدم في نسخة B/MN  
من «الخليفة المزيف» لوصف الحالة الشعرية للرشيد  
«قلق ليلة من الليالي قلعا شديدا» يتردد صدها - إلى هذا  
الحد أو ذاك - في أربع من حكايات الرشيد: فحكاية  
«على الفارسي» - على سبيل المثال - تورد «قلق ليلة من  
الليالي»؛ وفي قصة «الأصمى»؛ «ولم يزل قلعا في  
نفسه قلعا زائدا»؛ وفي حكايتي «الشعراء الثلاثة»  
و «هارون والجمارية» نقرأ: «قلق ذات ليلة قلعا  
شديدا» (٦٦). وهو ما يفترض وجود نسق صياغي، مبنى  
حول الجذر الفعلى «ق - ل - ق»، من أجل رسم  
سيناريو يتكرر كثيرا في (ألف ليلة).

وفي نسختنا من «الخليفة المزيف»، يتفقد الرشيد  
وصحته بغداد، متخفين في هيئة تجار. وذلك - أيضا -  
ما يمثل حيلة مشتركة في عدد من الحكايات: «حميد  
الحمال»، و «تاجر عمان» و «الجميل ونسوة بغداد  
الثلاث» (٦٧). ونسق الكلمات الذي يصف هذا التخلي  
يختلف من حكاية إلى أخرى؛ لكن المنقح يستخدم -  
في كل حالة - عنصر القناع ليسهل من مواجهة الرشيد  
لجميع من الشخصيات أو المواقف غير المحتملة، التي تسرد  
الحكاية. ولهذا، يمكن اعتبار عنصر التخلي في «الخليفة  
المزيف» فعلا صياغيا، يتكرر في حكايات مختلفة من  
(ألف ليلة)، ويؤدي وظيفة متماثلة في كل حكاية من  
حكايات الرشيد.

وتستبقى مقدمة نسخة ٣٦٦٣ من الحكاية - على  
نحو ما ورد في الترجمة السابقة - عنصر التقيع ووصف  
مزاج الرشيد، إلا أن ارتباطها بالمشهد كله أكثر تطورا  
بكثير من نسخة B/MN. ويغد نص باريس من اللغة  
التقليدية في كل المقدمة، من خلال التمييز البلاغي  
المفتقد في B/MN. والجملة الافتتاحية في نص باريس -  
«حكى فيما سلف ومضى من أحاديث العموم الماضية  
أنه كان...» - تماثل مع افتتاحية «حميد الحمال»:

وتساهم المشاهد التقليدية وصياغات النثر - معا - في ما يمكن أن نسميه «نحو» الحكى في (ألف ليلة)، ذلك النحو "grammar" المشترك في (ألف ليلة) ونظائرها من قبل مخطوط باريس ٣٦٦٣. ويستخدم المفسر هذا النحو في ربط مشهد معين بحكاية معادة. وعندما يكون الحدث الحكى أحد الأحداث المتكررة في (ألف ليلة)، فالأرجح أن نجد الوصف منمطا - إلى حد بعيد - ومتكررا في حكايات أخرى مماثلة. وإذا ما فضل المنقح تطوير مصدره النصي، فإنه سيميل إلى تحقيق ذلك من داخل حدود استعارة الصياغات التقليدية. فالراوي - سواء ما إذا كان كاتباً أو منسجماً - يفضل ألا يقوم بالتعديل من عدم.

#### هـ الخليفة فرعوناً: العنف في المرأة

بعد بحث المسائل العامة للغة والتأليف في نصوصنا الثلاثة، سأركز - الآن - على أحداث فردية من «الخليفة المترف»، مع ملاحظة الطريقة التي تعالج بها النسخ المختلفة لقصتنا كل حدث.

وسوف نستعيد المشاهد الافتتاحية: الرشيد القلق ذات ليلة وهو يرتدى ملابس تاجر وسفاحر مراكيبا، وعرف - وهو في دجلة - بالموكب الروثني للشباب الذي يزعم أنه خليفة. المنادون يتوعدون بالموت أى شخص يضغط خارج بيته في الليل. في الليلة التالية، يتجسس الرشيد وجعفر ومسروق على موكب الخليفة المزعوم، مرة ثانية، ويتبعونه إلى مرساه. على الشاطئ، يحاول الثلاثة تتبعه سرا، لكنهم يضغطون، ويتم تقييدهم بعنف من قبل مرافقى الشاب. ويقدم نص B/MN الحدث التالي على نحو موجز:

وأحضرهم بين يدي الخليفة الثاني فلما نظرهم قال لهم كيف وصلتكم إلى هذا المكان وما الذى جاء بكم فى هذا الوقت فقالوا بامولانا نحن قوم من التجار غرباء الديار

١- رصيد الأحداث والإشارات التقليدية القائم في عند كبير من حكايات (ألف ليلة). ولذلك، فالأحداث التي سبقت الإشارة إليها مبنية من عناصر (موتيفات) قائمة في حكايات أخرى من (ألف ليلة)، فأحد المشاهد يتضمن دخول الجارية، وحركة جلوسها في حضور الضيوف، وعزفها على العود، وإنشادها القصائد، وفي المشهد الثاني، الرشيد في قصره محاطا برجال الحاشية، وبحسه القلق عن التسمية، ليلى ذلك استدعاؤه جعفر وقراره بالتخفى والتجول في المدينة. ويحصر القلق / التخفى - وهو عنصر تقليدى - مشترك في ٣٦٦٣ و B/MN، رغم أن الأول أكثر تفصيلا وإسهابا بكثير من الثاني.

٢- رصيد من العبارات المنمطة التقليدية، السجعية في الغالب، التي يمكن اعتبارها صيغة نثر، وهى عبارات تساعد الراوى / المفسر في تقديم الأحداث متكررة الوقوع. وهى صياغات يمكن التحقق منها فى كلا النسخين، وكما سبقت الملاحظة، فجملة «قلق.. قلقا شديدا» - فى B/MN - تتردد فى أجزاء مشابهة من مغامرات أخرى عدة لهارون الرشيد. إلا أن صياغة ٣٦٦٣ لهذين الحدثين تقدم عبارات مسكوكة أكثر مما يرد بالنسخ المطبوعة. ويحقق منقح ٣٦٦٣ هذا الإسهاب - أساسا - من خلال العمل ضمن حدود استعارة الصياغات التقليدية. وثمة أمثلة على صياغات النثر لهذين المشهدين، من نسخة ٣٦٦٣:

أ - حكى فيما سلف: صيغة افتتاح.

ب - من الصاج المرصع بالذهب الوهاج: صيغة وصفية (للعود، وبوابة القصر، والعرش، والكرسى).

ج - جوهرة قدر بيضة الحمام: صيغة وصفية (للمجوهرات).

د - وأنشدت تقول هذه الأبيات: صيغة انتقال من النثر إلى الشعر.

المشاركة في الوليمة والضيافة. وبذلك، اعتقدنا أنك العريس - ذلك ما انتهى إليه الرشيد، مظهر البراءة - ولم نسمع أبداً أى مناد يعلن تحذيرات أو أى شيء آخر. وبعد الاستماع إلى هذا العذر، رد الخليفة المزيف: «لو كنتم من أهل بغداد، كنت قتلتمكم. ولكن طالما أنكم غرباء، فأهلاً بكم!» (٧٥).

ورغم بعض التشابه في تركيب العبارات في النسختين (لاحظ «نحن .. غرباء الديار» في بداية الحديث، في كلا النسختين، والمائل بين «لو كنتم من بغداد» - من B/MN - وبين «لو كنتم من أهل بغداد» في رد الخليفة المزيف الوارد في ٣٦٦٣)، فإن أن نص بارس يقدم تفصيلاً يحياها ليس قائماً بالنسخ المطبوعة. أما ما هو مشترك في النسختين، فيمكن في التقديم الاستهلاكي للخليفة المزيف من حيث هو شخص متقلب المزاج، سرعان ما يهدد الآخرين بالقتل، بينما أجبر الرشيد ومرافقه - وهم محاطون بحراس متحمرين - على التحول إلى متوسلين. وهذا الدور المعكوس شائع في عدد من مغامرات هارون الرشيد؛ فمتنقحو (ألف لهلة) مغمرون بتوريطه في مواقف ساخرة؛ ففي حكاية «خليفة»، يتحول الرشيد إلى صياد مبتدئ يعمل لدى صياد فقير، يشتم الخليفة على عدم كفاءته؛ وفي سلسلة «الحمال»، يوصف بأنه شخص مزعج، وتقيد عبيد الأسرة في بيت أحد الغرباء، بسبب سؤاله سؤالاً أحق، تم تقيدده بعده وتهديده بعقاب عاجل (٧٦). وفي «الخليفة المزيف»، يواجه الرشيد صورته المعكوسة في المرأة؛ فخدعة الشاب مقنعة، لأنه يقلد ولع الرشيد بالتقلب والعنف الاستبدادي.

ويتوسع مخطوط بارس في هذا الكاريكاتير. فمما يستحق الملاحظة - بوجه خاص - تحذير الشاب الوارد في المخطوط: «سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف»، كصدى للقرآن (٧: ١٢٤)، «لأقطعن أيديكم وأرجلكم من خلاف»، وهو تهديد فرعون للسحرة المصريين، في مواجهتهم موسى وهارون. ولهذا، ينطق «ظل الذات»

وقدما في هذا اليوم وخرجنا تمشي الليلة وإذا بكم قد أقبلتم فجاء هؤلاء وقبضوا علينا وأوقفونا بين يديك فقال الخليفة الثاني لا بأس عليكم لأنكم قوم غرباء ولو كنتم من بغداد لضربت أعناقكم» (٧٣).

ولكن مخطوط بارس يقدم هذا المشهد على نحو مسرحي أوضح بكثير من السابق؛ فالخليفة المزيف يجأر في المضبوطين الثلاثة، ويصفهم بأنهم أشرار، ويذكرهم بالتحذير الذي أعلته المنادون.

وبلى ذلك بتهديد نابض بالحياة:

«أقسم بأبائي وجدودي الشرفاء، إذا ما لم تقدموا لي تفسيراً صادقاً عن أنفسكم، سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف! هل تهزأون بكلمتي، وتحقرون من شأنى؟ هل تعصوني، وتخرجون على أوامرى؟ قال له الخليفة (الرشيد)، الرحمة، يا خليفة رب العالمين، إلى أن نكشف لك عذرنا. وإذا ما قبلت العذر، فسوف يكون كرمنا منك؛ وإذا ما قتلنا، فسوف يكون عدلا منك» (٧٤).

ويوفق الرشيد تفسيراً مسهباً. يبدأ - كما في B/MN - بـ «نحن ناس غرباء الديار، ولا دخلنا في بغداد إلا في هذا اليوم»، لكن هذه العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للحكاية التي سيختلفها الرشيد. لقد رأينا الشوارع والأسواق مهجورة في مدينتك، وعندما سألنا عن السبب، قال الناس لنا إن الجميع يقومون بنزهة على شواطئ دجلة. فعلنا الشيء نفسه واستأجرنا مركباً. وأخذنا المراكبي إلى الشاطئ الآخر حيث هبطنا ورحنا في غفوة. وبعد استيقاظنا - على ما يستكمل الرشيد - رأينا على البعد ضوء المشاعل والشموع. وقد استحثنا المراكبي على أن تسبح الضوء، وزعم لنا أن ذلك لابد أن يكون حفل زفاف، ولو أننا شاركنا في الموكب، فسوف ندهى إلى

عندئذ قال الملك لنفسه: «والله لن أقتلها حتى أسمع بقية حكايتها».

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكت عن الكلام المباح» (٧٨).

وفي كلا النسخين تستخدم جملة السجع «وأدرك شهر زاد الصباح» بوصفها علامة صياحية تشير إلى الختام عند نهاية كل ليلة. ولكن المادة الإضافية في B - تعليق دنيازاد، والمونولوج الداخلي للملك - هي أيضا صياحية، وتكرر في كل مكان من (ألف ليلة) (٧٩). وفي «الخليفة المزيف»، ترد هذه الصياغات الإضافية بصورة مناسبة - على وجه خاص - إذ تذكرنا بوجود شهرمار الملك المزاجي العنيف القلق، الذي تقص عليه شهر زاد حكاية خليفة قلق و«الشخص - الظل» الذي يقلد الخليفة في صورته المتوهدة.

الذي يلتقيه الرشيد بصوت المثال القرآني للاستبداد الطفياني في التاريخ الإسلامي المقدس. وسوف يعاود الظهور هذا العنف كلما تقدم الليل.

وقد سبق أن ذكرت أن نسختي B و MN من «الخليفة المزيف» متماثلتان في تصويرهما كل مشهد؛ فيما عدا استثناء وحيد يستحق الإشارة الآن. فالليلة ٢٨٦ تختتم - مباشرة - عقب رؤية الرشيد - لأول مرة - للخليفة المزيف، في نهر دجلة. تنص نسخة MN:

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكت عن الكلام المباح» (٧٧).

بينما تقدم نسخة B ما يلي:

«وقالت أختها دنيازاد لها (أى شهر زاد):  
«بالروعة وجمال حديثك، وبهجته ورقته»  
فردت: «إن ذلك لا يقارن بما سأحكى لكما  
في ليلة الغد، لو عشت وأبقى الملك على».

## الهوامش:

(١) Dominique Sourdel, S. V. "al-Baramika", The Encyclopaedia of Islam, 2nd ed. (Leiden: E.J. Brill, 1960), vol. 1, p. 1035.

(٢) Sourdel, op. cit., p. 1034. See also Carl Brockelmann, History of the Islamic Peoples (New York: Capricorn Books, 1960) 115 and Philip H. Hitti, History of the Arabs (London: MacMillan & Co., 1956), pp. 295 - 296.

(٣) حسن الدين أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٨)، الجزء الأول، ص ٣٠٣.

(٤) انظر على سبيل المثال حكاية «الطاحات الثلاث».

Leiden, Vol. I, P. 221; The False Caliph, B, vol. 1, p. 463; The City of Brass, MN, Vol. 3, p. 87. Cf. Quran 12. 111

(٥) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٣٠٣ - ٣٠٤.

Abu al-Hasan al-Masudi, Muraj al-dhahab (Les Prairies d'or), ed. C. Barbier de Meynard (Paris: l'Imprimerie Nationale, 1871), vol. 6, pp. 399 - 403.

(٦) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.

وتكمن المشكلة فيما إذا كانت مثل هذه التاريخ تسجل اللغة التاريخية. واعتمادى بقصص - هنا، ببساطة - على رصد الأجزاء الواردة بتاريخ أصحاب المجلات الحسين، التي يمكن أن تكون قد أسهمت في تصوير الرواة لشخصيات ألف ليلة.

(٧) محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك (بيروت: مكتبة عياط، د. ت)، الجزء ١١، ص ٦٧٨ - ٦٨٠، والمسعودي، مرجع سابق، الجزء ٦، ص ٣٩٦ - ٣٩٨.

- B, vol. I, p. 472. (٨)  
 B, Vol. I, p. 480 (٩)  
 Edward William Lane, *The Arabian Nights' Entertainments* (New York: Tudor Publishing, 1927), P. 1136. (١٠)

(١١) توجد حكاية الطاحات الثلاث في:

- B, vol I, pp. 51 - 54 (Nights 18 - 19); MN, Vol I, pp. 141 - 148 (Nights 19 - 20); Leiden, vol. I, pp. 219 - 225 (Nights 70- 72).  
 والنسبة إلى عدد من حكايات ألف ليلة ألفي أمهرسا - هنا - فلا يوجد لها نظير في مخطوط جلال Galland القرن الرابع عشر، والطاحات الثلاث استعار.  
 وقد راجعت أيضا نسخة الطاحات الثلاث، للمنظمة في:  
 Paris' Bibliotheque Nationale MS 4678, *Kitab alf laylah wa - laylah*, ff. 125a - 129 b.  
 D. Pinault, "Stylistic Features in Selected Tales from The Thousand and One Nights" (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, (١٢)  
 1986), pp. 61 - 62.  
 القصيدة ثالثة في B و MN، إلا أنها مفقودة في نسخة ليدن، والسبع الثلاث - موضع للمعالجة في هذا الجزء القصصى - موضع مقارنة في - 214. Pinault, op. cit., pp. 214 - 228.  
 Leiden vol. (١٤)  
 I, p. 219.  
 MN, vol I, p. 142; cf. B, (١٥)  
 vol. I, p. 51.  
 هذا النص سجل في القائمة الخاصة بكتابة سلطان المدارس تحت رقم Ms 238 والعمل غير مطروح، إلا أن القصة لها حمل عاما بتاريخ ١٢٤٧ هـ (١٨٣٢ م).  
 al - Dhakhirah, ff. 26 - 3a (١٧)  
 محسن مهدي، ومظاهر الرواية والمعالجة في أصول ألف ليلة وليلة، مجلة معهد المخطوطات العربية، ٢٠ (١٩٧٤)، ص ١٢٦ - ١٢٨. انظر أيضا - مقارنة  
 مهدي بين B ونص جلال في تقديم الجزء الأول من طبعة ليدن ص ٤٠ - ٤٥.  
 وقد تمت معالجة مسألة الاختصار في مخطوط B في:  
 Pinault, "Bulaq, Macnaghten, and the New Leiden Edition Compared: Notes on Storytelling Technique from the Thousand and One Nights,"  
*Journal of Islamic Studies* 32/1 (Spring 1987), pp. 127 - 143.  
 للمقارنة بين الاختصارات والإضافات السردية في نسختي B وليدن، انظر:  
 Pinault, "Bulaq...." pp. 130 - 141.  
 Roger Allen, "An Analysis of the Tale of the Three Apples" from The Thousand and One Nights," in *Logos Islamikos: Studia Is-* (٢٠)  
*lanica in honorem Georgii Michaelis Wickens*, ed. Roger M. Savory and Dionisius A. Agius, *Papers in Mediaeval Studies* 6 (Toronto:  
 Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984), p. 34.  
 B, vol. I, p. 53; cf. MN vol. I, p. 147 and Leiden, vol. I, p. 224. (٢١)  
 Mia Gerhardt, *The Art of Story - Telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights* (Leiden: E. J. Brill, 1963), pp. 169 (٢٢)  
 - 170.  
 ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٣٠٣ (٢٣)  
 MN vol. I, p. 142; cf. B vol. I, pp. 51 - 52 and Leiden vol. I, p. 220. (٢٤)  
 Sourdel, op. cit., pp. 1034 - 1036 و ٦٨١ - ٦٨٠، مرجع سابق، ص ٦٨٠ - ٦٨١ (٢٥)  
 Leiden, vol. I, pp. 220 - 221; cf. B vol. I, p. 52 and MN vol. I, p. 143. (٢٦)  
 استخدمت هذه البنية - على سبيل المثال - لتقديم عشرين جامع العادلية في معروف الإسكافي (B, vol. 2, p. 398)، والدور الفعلي في شكل ثلثة في ابن  
 الملك (Leiden vol. I, p. 100)، والزوج المسجون في الأمير المحصور (MN vol. I, p. 44).  
 The Enchanted Prince: Leiden, vol. I, pp. 113 - 114; The Two Viziers: Leiden, vol. I, P. 244. (٢٨)  
 رندي صالح (محقق)، ألف ليلة وليلة (القاهرة: دار الكتب، ١٩٦٩)، ص ٨٦ عمود ٧. (٢٩)  
 تحقق طبعة ليدن و MN في وصف فعل جعفر شيئا B (vol. 1, p. 52)، (vol. 1, p. 143)، (vol. 1, p. 53; MN vol. I, p. 220 and MN vol. I, p. 143)، بينما تفعل MN (vol. 1, p. 53; MN vol. I, p. 220 and MN vol. I, p. 143)، (vol. 1, p. 52) B (VOL. I, P. 52) B

- London, vol. I, p. 223.  
B vol. I, p. 53; MN vol. I, p. 145.  
(vol. I, pp 224 - 225) وطبعة ليدن (vol. I, pp. 53 - 34) MN vol. I, p. 147. B (vol. I, pp. 53 - 34)  
(31)  
(32)  
(33)  
أكثر تفصيلا من كل من النصوص المصرية في عبارات حقلين: انطواء جعفر على نفسه في البيت لثلاثة أيام، واحتضان جعفر ابنته، ومن الناحية الأخرى يظهر  
مخطوط جالان (الذي استخدم أساسا لطبعة ليدن) إلى جملة B/MN، (الوجود في جيبها شيئا مكبها)، ويخفى شباب هذه الجملة من تطوير السرد في النص  
السوري، على نحو ما أؤكد مهدي نفسه، فيما يبدو. ولذلك، فلي تحقّق مخطوط جالان، أوصل - في النص - جملة مستعمدة من مخطوط «جونز» بـ«لافلز  
John Rylands» (وهو نموذج متأخر - في منتصف القرن الثامن عشر - للفرع السوري من مخطوطات ألف ليلة؛ وقد تم وصف هذا النص بـ«جهاز في تقديم  
مهدي لطبعة ليدن، ص ٢٩). ونقول هذه الجملة، وقرأ في جيبها شيئا مكبها»، وسعيد مهدي - في تحفته على التخرجات - معظم الفروقات المعلقة، ويحيل  
إلى إدخال ما يستعمر ضروره - فحسب - لجعل السرد قابلا للذهاب. واسم الخليفة على الفاتحة يحدد ما بعدها، باعتبارها مأخوذة من سياق الخليفة في النص  
الذي سبق ذكرها في بداية القصة.  
Buripides, Iphigenia in Tauris, trans. Witter Bynner, in The Complete Greek Tragedies: Euripides II (Chicago Press, 1969), pp. 140. 147.  
(34)  
Ibid., pp. 154 - 156.  
(35)  
Aristotle, Poetics, Chapter xvi, trans. S. H. Butcher (New York: Hill & Wang, 1961), p. 86  
(36)  
(37) انظر النصوص العربية لـ «الخليفة المزيف في الليالي ٢٨٥ - ٢٩٤ في طبعتي B vol. I, pp. 459 - 468 and MN vol. 2, pp. 157 - 176. وهذه القصة غير  
قائمة في طبعة ليدن أو مخطوط جالان الذي أعيدت عليه ليدن في طبعها.  
(38) في إحدى العبارات، يسقط نص MN (ص ١٦٠) كلمتين مجتمعتين في نص B، يقول نص MN «فالتفروا إليه وأمنوا فيه ماكني مملوك»، بينما يقدمها نص B  
كثلاثي، «فالتفروا إليه وأمنوا فيه النظر فوجدوا فيه ماكني مملوك» (ص ١٦٠). وفي جميع الاحتمالات، فلا بد أن هذا الاختلاف قد نشأ عن نسب قهري، لا عن  
اختيار جمالي، يبدو أن مطلع MN ذكر بعض نسخي المخطوطات الأوائل، الذي اعتمد على أحد نصوصهم قد أصابه النقص في جعل تكرار كلمة «فيه» في جملة  
واحدة، والتعبئة إسقاط جملة كاملة (ولواحد البحر المرتبطة في الجملة العربية في MN تدفع إلى الفرض أن أن نسخ الكلمات في B قائم - أيضا - في المصادر  
للنصوص المخطوطة، التي استندت عليها طبعة MN). وأيضاً، فأول إشارتين لزمان في MN إلى موكب الخليفة المزيف (ص ١٥٨) تصحدهما كلمة «محاولة» بدلا  
من «الزور» التي ترد في B، في محاولة - ربما - لجعل تركيب الخليفة أكبر قليلا. وبعد هاتين الجمعتين، يستخدم MN «زور» في بداية الحكاية، على نحو ما  
يفعل B. كما لو أن مطلع MN (أو سلفه) قد شرع في تمييز مصدره النصي، إلا أنه غلب - بذلك - عن استكمال للهمة.  
Le Baron de Siane, Catalogue des manuscrits arabes, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits (Paris: Imprimerie Nation- (39)  
ale, 1883 - 1895), P. 625.  
Personal Communication in a letter from M. Richard, dated Dec. 13, 1989.  
Ibid  
(40)  
F. Charles - Roux, Bonaparte: Gouverneur d'Egypte (Paris: Librairie Plon, 1935), p. 332  
(41)  
Ibid. See also J. Christopher Harold, Bonaparte in Egypt (New York: Harper & Row, 1962), p. 332  
(42)  
Personal communication, Dec. 13, 1989.  
(43)  
(44)  
(45) لارن - على سبيل المثال - المقاطع المتعاقبة التالية:  
B ص ٤٦٠: لما استقر بهم الجورس مع الفصح ساحة حتى جاء زور الخليفة الثاني وأقبل عليهم.  
٣٦٣ ص ٩٠ ب: ولما بالفتحة بناف الخليفة الجديد مقبلة.  
B ص ٤٦٢: وهنا من بعد الإنعام على الخدام والحراشي، فإن كل بدلة شققها لواحد من الندماء الحضار.  
٣٦٣ ص ١٠٠ أ: يهجموا الخدام والندماء بفرح لأن كلما شقت بدلة بأعطوها الندماء والخدام.  
B ص ٤٦٣: وجلست عددي وقالت لي هل أنت محمد الجوهري فقلت لها نعم هو أنا مملوكك وعندك فقلت هل عندك عقد جوهري يصلح لي.  
٣٦٣ ص ١٠٤ أ: فلما جلست سلمت على فرحت عليها السلام وقالت لها ياسي لهازنا مبارك وسعيد بربك. هل من حاجة تعوز بقضايها. قالت نعم، لي  
عندك حاجة عظيمة، فإن كانت عندك كان عندك مقبلا، قال فقلت لها ياسي ما تكون، قالت أريد عقد جوهري يكون على مرادي.  
(٤٦) يصر نص باريس ٣٦٣ إلى الشاب باسم «الخليفة الجديد»، بينما يستخدم نص B/MN اسم «الخليفة الثاني».  
B vol. I, p. 461; cf. MN vol. 2, p. 163.  
(47)  
B vol. I, p. 459; cf. MN vol. 2, p. 158.  
(48)  
Paris 3663, fol. 84a  
(49)  
Fol. 83a  
(50)

- (٥١) البيت الأخير من القصيدة منقوس من القرآن (١٠٧، ١١)، القليل للمصلين، ولد أولاد العاهر - بلا توتير - الرسالة علي رأسها إسقاط الآية القرآنية التالية، الذين هم عن صلاحهم ساهون.
- (٥٢) لمة مناقلة مهمة للطول التي تمكن بها نصوص ألف ليلة المكثرة أداء الرواة للحكايات، في
- Petter Molan, "The Arabian Nights: the Oral Connection, *Edebylat n. a. Volume II, nos. I & 2* (1988), 191 - 199,
- Mary Ellen Page, *Nazari and Persian: Creativity in the Iranian National Tradition* (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1977), pp. 61 - 74.
- Natalie Kononenko Moyle, *The Turkish Minstrel Tale Tradition* (Ph. D. diss., Harvard University, 1975), pp. 102 - 122 - 124. (٥١)
- B vol. I, p. 462; cf. MN vol 2, p. 164. (٥٥)
- Paris 3663, fol. 97a - b. (٥٦)
- B vol. I, p. 461 and MN vol. 2, p. 161; Paris 3663, fol. 93b; B vol. 2, p. 49 and MN vol. 3, p. 107. (٥٧)
- B vol. I, p. 461 and MN vol. 2, p. 163. (٥٨)
- Leiden vol. I, p. 204. (٥٩)
- Leiden vol. I, p. 204; MN vol. I, p. 124. (٦٠)
- See e. g. Leiden vol. I, pp. 143, 144; B vol. I, pp. 29, 30, 321 - 322, 335. (٦١)
- B vol. I, p. 459; cf. MN vol 2, p. 157. (٦٢)
- Fol. 81b. (٦٣)
- Fol. 82a - b. (٦٤)
- B vol. I: "All the Persian (p. 468), Jubayr (p. 503), Harun and the Slave-Girl (p. 518), Harun and the Three Poets (p. 567); B vol 2: al Asmal (p. 173), The Lover Jamil al Udhri (p. 176), The Lovers of Bazarah (p. 181), The Merchant of Oman (p. 526). (٦٥)
- See note 65 above for page references (٦٦)
- Rabat (Bibliothèque al - Hassaniana) MS 6152, fol. 27b; B vol 2, P. 526; B vol I, p. 28. (٦٧)
- Rabat MS 6152, fol. 27b (٦٨)
- Leiden, vol. I, p. 36. (٦٩)
- Paris Ms 3651, fol. 40a; Paris Ms 3655, fol. 37b. (٧٠)
- B vol. I, pp. 362 - 364; B vol. I, pp. 367 - 368; B vol I, p. 303. (٧١)
- Albert Lord, *The Singer of Tales* (New York: Atheneum, 1978), pp. 35- 36. (٧٢)
- B vol. I, p. 460; cf. MN vol. 2, p. 161. (٧٣)
- Paris 3663, fol. 92a - b. (٧٤)
- ff. 92b - 93b. (٧٥)
- B vol. 2, pp. 366 - 367; B vol. I, p. 31 (٧٦)
- MN vol. 2, p. 159. (٧٧)
- B vol. I, p. 438. (٧٨)
- 460 See e. g. Leiden vol. I, pp. 81, 85, 114, 122. (٧٩)





# إيزيس خلف قناع شهرزاد

أساليب فن القصص المصري

وطرائق انتشاره

حسن طلب

قال سعيد بن عتبة: كنت بحضرة المأمون حتى قال وهو في قبة  
الهواء: لعن الله فرعون حين يقول: «أليس لي ملك مصر»، فلورأى  
العراق! فقلت: يا أمير المؤمنين لا تقل هذا فإن الله عز وجل قال:  
«ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه وما كانوا يعرشون»، فما ظنك  
يا أمير المؤمنين بشئ دمره الله هذا بقية؟

وليس غير إيزيس من يرمز بجداره ولبل إلى هذا  
الوحي، إيزيس الإلهة بين البشر والإنسانة بين الآلهة،  
إيزيس الزوج الوفية والأم الرؤوم، إيزيس حاملة مشعل  
الحضارة وربة النور في مواجهة قوى الشر والظلام، إيزيس  
الخالدة الباقية إذ يذهب غيرها ويضيع في الزحام، إيزيس  
الثابتة المراقبة حين ينهزم الآخرون وتخور شكائهم،  
إيزيس الأملية مهمما تكالبت عليها المشبهات وهجمت  
دواهي اليأس، إيزيس أول من خرج من مصر كي تنتصر  
للحياة على الموت، إيزيس الساحرة المتحولة التي لا تنفد  
حيلها ولا يجذب خيالها، ألم تتحول إلى امرأة عجوز كي  
تخترق الحصار المضروب عليها من مجمع الآلهة

«إيزيس.. أين المهرب منك ومن أوزيريس؟»  
كانت هذه صيحة الشاعر الألماني «جيهته» في مواجهة  
الحصار الإيزيسي الذي لم يزل منه الزمان حتى لو بلغ  
مئات القرون، ولا المكان حتى لو قامت دونه القارات  
والصحارى والمهبطات وكيف بغلت الإنسان من حصار  
يضره عليه ضميره، أو من قيمة تترجم وعيه العميق  
بالحق والخير والجمال، منذ أن اكتشف هذا الوحي ذاته  
فأدرك الإنسان لأول مرة إنسانيته على ضفاف النيل منذ  
سبعة آلاف عام؟

شاعر ونقاد مصري.

كان البشر كلهم أبناء إيزيس بمعنى من المعاني كأنها أصبحت النموذج الأصلي Archetype بتعبير يوج C.T.Jung للألم الإلهة الحامية، القائمة منذ الأزل كما يدل المعنى المباشر لاسمها<sup>(٧)</sup>، وقد عبر الإغريق عن هذه الدلالة حين ادعوا إيزيس لأنفسهم وضموها إلى آلهتهم؛ فجعلوها ابنة إله الزمن كرونوس Kronos في رواية ديودور الصقلي<sup>(٨)</sup>، أو للإله بروميسيوس Pro-metheus في رواية بلوتارخوس<sup>(٩)</sup>، أو للإله هيرمس Hermes المثلث العظمة (أو النعمة أو الحكمة)، وألبسوها القناع الإغريقي؛ فأصبحت إيزيس هي ديميتر Demeter كما أصبح أوزيريس هو ديونيسوس Dionysos، وانتشرت عبادتها تحت اسم «عبادة إيلوزيس-Blau-sais» كما أثبت ذلك العالم الفرنسي بول فوكار P.Foucart<sup>(١٠)</sup> وأبده علماء آخرون.

ومن القناع اليوناني إلى القناع المسيحي، يبدأ فصل جديد في قصة تحولات إيزيس، لتختلط عبادتها بما كان يسمى «العبادة المريمية Mariolatry»<sup>(١١)</sup> نسبة إلى السيدة مريم العذراء، بعد أن بسطت حمايتها على عبادها وأباعها في روما وبومبي ثم بعد ذلك في سائر أوروبا؛ حيث لا تزال بقايا تماثيلها في كولونيا قائمة<sup>(١٢)</sup>، مع عبارة على قاعدة التمثال تقول: «إيزيس التي لا تقهر Isis Invicta»، ولم تفقد إيزيس خلف كل هذه الألقاب أيا من خصائصها؛ فهي دائما راحية الأسرة وحامية الزواج، وداعية الحد من الشهوات الجامحة واللذات الجارفة<sup>(١٣)</sup>، فالألقاب تعدد ولكن الوجه بظل واحد، ولا يكلفنا ذلك أكثر من أن نزرع القناع لنرى الطلعة الإيزيسية نفسها، في كل مرة، واضحة لا تخطئها العين.

ووقفنا الآن ستكون أمام قناع جديد من ألقاب إيزيس، ووجه الجدة فيه أننا لم نعود على النظر إلى وجه شهرزاد، بطلنة (ألف ليلة وليلة)، على أنه قناع يخفي وراءه الوجه الحقيقي القديم، الذي هو النموذج الأصلي

للحيلولة دون وصولها إلى ابنها «حورس» في أثناء الفصل في نزاعه مع «ست»؟ ثم ألم تتحول إلى فتاة لا مثيل لجمالها كي تغوى «ست»، وننتزع منه اعترافاً بحق ابنها حورس في لقب «إله الموتى» دونه<sup>(١٤)</sup> ثم إلى عصفور غريد يصدح بأغنية النصر على أخصان شجرة، وأخيراً إلى تمثال حجري بلا رأس كي تواجه حقوق الابن وانفعاله الأهورج في لحظة غضب قاتلة<sup>(١٥)</sup>؟

إنها إيزيس، تقف على الأرض فتشيع فيها الحب والطمأنينة، وتخمس نيل مصر وتدفع عنه الوحوش والكواسر حتى لقد مات أكثرها عطشاً<sup>(١٦)</sup>، ثم نمرج إلى السماء فتصبح النجم شديد اللمعان سوبدو Sopdu كما عرفه المصريون، أو الشعرى اليمانية Sirius كما عرفته الشعوب من بعدهم<sup>(١٧)</sup>، لا تكاد تسطع في السماء حتى يتدفق النيل بالفيضات فتنتعش البلاد وتخصب الأرض «نوبتم» التغيير أعلى البلاد وأدناها؛ إنها إيزيس حامية القيم المسككة بعرى الدين، فحين مرق «ست» النصوص الدينية وتركها نهبا للرياح، جمعتها إيزيس ثانية وضمت أجزاءها بعضاً إلى بعض من جديد، كما يروى علينا بلوتارخوس Plutarchos<sup>(١٨)</sup> في معادلة رمزية للرواية الأخرى التي جمعت فيها الإلهة أشلاء زوجها أوزيريس؛ بحيث لا نعرف أين الرمز وأين المرموز في هذه المعادلة الموحية، وليس مهماً أن نعرف بقدر ما هو مهم أن نستكمل بعداً جديداً من أبعاد هذه الأم الرمزية لكل فرعون من ملوك مصر كما يشير منطق النصوص<sup>(١٩)</sup>، ولكل إنسان كما يشير مضمونها ومغزاها الإنساني الحميم، ألم تكن إيزيس أما مثالية في رعايتها ابنها حورس وحمايته إلى أن شب عن الطوق وأصبح قادراً على مواجهة خصم أبيه؟ فهي إذن رمز الأمومة على إطلاقها وعنوان الحماية للأطفال جميعاً<sup>(٢٠)</sup>، ولا يمكن أن تكون كذلك إلا إذا خرجت من الحدود المصرية إلى أبنائها في كل مكان، على اختلاف أجناسهم.

كيف يكون القصر سحراً؟ ليس هذا بالسؤال الذى يمكن أن يلقيه سامعو شهرزاد، فسؤالهم المتوقع: كيف لا يكون؟ ومع ذلك، فليس السحر بالنشاط الغريب على الفعاليات الإنسانية الأخرى؛ فهو كما يعلمنا فريزر إما أن يكون سحراً نظرياً Theoretical، فهو حينئذ يشبه بالعلم، أو عملياً Practical فهو يلتبس بالفن<sup>(١٧)</sup>. وإذا كان هذا الرأى يصدى على ظاهرة السحر بشكل عام، فإنه يصدى بشكل خاص على السحر المصرى القديم.

تعلق المصريون القدماء بالسحر وأمنوا به. تشهد على ذلك الممارسات الشعبية التى تحتل فيها الرقى والتعاويذ مكاناً مركزياً إلى الحد الذى جعل المصريين حامضين دائماً أمام الشعوب الأخرى التى أساءت فهمهم<sup>(١٨)</sup>، ولم تعرف عن حياتهم الروحية فى الغالب إلا مظهرها، فاثهمت أفكارهم الدينية بالاستغلال والجمود. مع أن الدرس الحديث أثبت أن الأساطير الدينية المصرية كانت من المرونة بمكان، فقد اتبعت لتأويلات وتخويرات شتى، فعملت بذلك على إذكاء الخيال وحضت على الإبداع<sup>(١٩)</sup> بما تركته من مساحات مفتوحة للإضافة أو الحذف، وقد أدى ذلك فى النهاية إلى تحول هذه الأساطير من مجرد موضوع دينى إلى موضوع للفلسفة والإمتاع<sup>(٢٠)</sup> بفضل ما تنطوى عليه من حبكة قصصية ممتعة.

إن سبيل البحث عن الأصول الأولى لحكايات (ألف ليلة وليلة) أصبح اليوم فى حاجة إلى جهود جديدة تضاف إلى الجهود التى عهد بها الرواد الأوائل هذه السبيل، ونخص بالذكر الجهود التى تمت حوالى عشرينيات هذا القرن على يد الألمانى إينو ليتمان Enno Littmann، وريشتر O.Reacher، وزميلهما جوزيف هوروفيتز Josef Horovitz الذى نشر عام ١٩١٥ بحثاً رد فيه الأشعار الواردة فى (ألف ليلة وليلة) إلى أصولها، ثم بحثاً آخر عن نشأة (ألف ليلة) عام ١٩٢٧<sup>(٢١)</sup>، وكان

لكل امرأة تتحدى المصاعب وتفتحم المخاطر فى سبيل إقرار الأمان واستعادة الحق ونشدان الوثام العائلى، كما لم تنمود على أن تنظر إلى شهریار على أنه الإله (ست) وقد عاد إلى أصله الآسوى<sup>(٢٢)</sup> فى زى ملك يقم كل ليلة طقساً وحشياً بتبرير واه من الرغبة فى الانتقام، وهو طقس وحشى يختلط فيه الشبق الجهنسى بالعطش إلى الدماء؛ بحيث لا يعود القتل وممارسة الجنس سوى مظهرين لفعل نفسى تدميرى واحد، وهو فعل ترتفع دلالة من مجرد قتل الزوجة التى بنى بها شهریار كل ليلة، إلى إفناء البشر جميعاً عن طريق إفناء النساء، بما يحول دون التزاوج والتناسل قاطبة.

وبحسبنا هذا الفعل الشهيرارى العدمى إلى أسطورة إنقاذ البشرية من الفناء التى تعلق بها المصريون؛ فنناقلوها عبر الأجيال ونقصوها على جدران مقابرهم كى يشهروا بها من طرف غفى إلى الميل الإنسانى نحو الشر<sup>(٢٣)</sup> والمفالة فى الانتقام وحب التكنيل بالآخرين والبطش بهم كلما منحت الفرصة. وإذا كانت نهاية (رع) الإلهية قد تدخلت فى هذه الأسطورة لتستنفذ ما تبقى من البشر من بطش «حتحور»، فإن العناية الإلهية أيضاً هى التى أرسلت إيزيس فى قناع شهرزاد، كى تستنفذ البشرية من بطش شهریار، كأن البشرية لا تكاد تنجو دائماً إلا بما يشبه المسجوة فى كل مرة من المرات التى تعرضت فيها لخطر الفناء؛ أو لنقل، بما يشبه السحر.

وحديث السحر يعود بنا من جديد إلى إيزيس؛ تلك التى عرفت بأنها المظلمة فى أعمال السحر<sup>(٢٤)</sup>، وإذا كانت قد جربت منذ القديم ألواناً من الطقوس السحرية فى صراعها ضد قوى الشر بطريقة يعز فهمها على غير المصريين، فإنها ستجرب من خلف قناع شهرزاد سحراً جديداً يصل إلى أفهام البشر كافة، ويأخذ بمجامع قلوبهم، فيصبحون هم وشهریار مسحورين مأخوذون بما تلقىه الساحرة الصانع على مسامعهم من غرائب الحكايات وهجائب القصص.

أوستروب Oestrup قد نشر دراسته الأساسية عن (ألف ليلة وليلة) عام ١٩٢٥، ولم ينقل شيء من هذه الدراسات إلى العربية - فيما نعلم - حتى هذه اللحظة!

ولا يشكل البحث في الأصول الفرعونية لـ (ألف ليلة وليلة) إلا جانباً واحداً - أو لنقل اتجاهاً واحداً من اتجاهات عدة - يمم الباحثون أوجههم إليها. وإذا ما استثنينا الآراء النادرة الشاذة التي يميل أصحابها إلى إثبات الأصالة العربية لحكايات (ألف ليلة) كما ذهب مسيو فيل G.Weil مثلاً (٢٢)، فسوف نجد أن أغلب الباحثين عن مصادر (ألف ليلة وليلة) قد يمموا أوجههم صوب آسيا ليجتثوا عن ضالتهم في التراث الفارسي والهندي، أو صوب أوروبا، على نحو ما فعل المستشرق جرونباوم G.E.Von Grunebaum الذي حاول أن يرد - بغير قليل من التعسف - بعض الموضوعات القصصية في (ألف ليلة وليلة) إلى مصادر يونانية (٢٣). ومهمتنا هنا أن نمتحن المصدر الأفريقي مثلاً في أقدم حضارة إنسانية، لافى أفريقيا فحسب، ولكن في العالم كله، ألا وهي الحضارة الفرعونية في مصر القديمة.

إن الغرض الذي نطرحه هنا يتلخص ببساطة في أن مجموعة حكايات (ألف ليلة وليلة)، في بنائها الفني العام وفي كثير من موضوعاتها وتقنيات سردها، تعود إلى نظائر أقدم من التراث القصصي للحضارة المصرية القديمة، غير أن إلقاء الفروض شيء، وامتحانها شيء آخر. وبهنا قبل أن نمضي في امتحان هذا الغرض، أن نشير إلى أنه ليس جديداً تماماً في مجال الدراسات التي تناولت أصول الحكايات الشعبية والخرافية، فمنذ أثبتت الاكتشاف الجديدة والدراسات الحديثة في علم المصريات Egyptology أن هناك تراثاً مصرياً في القصص يفرق ما عدها من فروع الأدب الأخرى (٢٤)، وأن كثيراً من نصوص هذا التراث القصصي ترجع إلى تواريخ أقدم من مثيلاتها لدى الشعوب الأخرى، منذ ذلك الحين أصبح علماء الأدب الشعبي يسلمون بالأصول المصرية لكل

القصص القديم، خاصة ذلك الذي يدور حول موضوعات السحر واللمرورية وأصناف الحيل المختلفة (٢٥)، ولا شك في أن الفضل الأول في ذلك يعود إلى السفر النفيس الذي نشره المصنولوجي الرائد ماسبيرو G.Maspero جامعاً فيه كل ما وصلت إليه يده من نصوص؛ فراد بهذا العمل - الذي وصفه آلن جاردنر A.Gardiner بأنه أرفع ما وصلت إليه أعمال ماسبيرو - الطريق لكل من كتبوا بعده عن الأدب المصري القديم عامة، والقصص على وجه الخصوص، ومن هؤلاء جاردنر نفسه، وأدولف إرمان A.Erman وبلاكمان A.M.Blackman الذي نشر عام ١٩٣٢ كتاباً عن القصص المصرية في الدولة الوسطى (Middle Egypt- tian Stories)، ثم نشر جوستاف لوفيفر عام ١٩٤٩ كتابه (Romans et Contes Egyptiens de l'époque Pharaonique). وقد أفاد فيه من المحاولات السابقة، خاصة محاولة ماسبيرو، وأضاف ماتم اكتشافه من نصوص قصصية جديدة، غير أنه وقف عند نهاية العصور الفرعونية بعيد الغزو الفارسي، فلم يضمن كتابه القصص الشعبي البطلمي الذي جمعه ماسبيرو، ولم يجمع القصص المصرية التي وصلتنا عن طريق غير مباشر من خلال المخطوطات الإغريقية أو القبطية، أو حتى من خلال كتب الرحالة والمؤرخين وعلى رأسهم هيرودوت Herodotus. ولم يترجم إلى العربية - للأسف - من كل هذه الدراسات والنصوص المهمة وغيرها مما لم نذكره، سوى كتاب لوفيفر الذي اشتمل ترجمة كاملة لستة عشر نصاً مبين رواية وقصة قصيرة، مع مقدمة تحليلية مستقلة لكل نص، فضلاً عن المقدمة النقدية المهمة التي عالجت القضايا العامة التي تثيرها هذه النصوص. أما المصريون المتخصصون في هذا الميدان، فلم يقدموا عملاً واحداً متكاملًا عن فن القص عند المصريين إلى الآن، ولا حتى عن الأدب المصري القديم بشكل عام، منذ العمل الرائد لليتم الذي قدمه المرحوم سليم حسن ونشره في جزئين عام ١٩٤٥ بعنوان (الأدب المصري القديم).

بمعنى أصبح عملية التلقى، ما كانت لتتم على نطاق واسع إلا من خلال راوٍ وجمهور من المستمعين، كما ظل يحدث طوال العصور في تلقى الملاحم والحكايات الشعبية. ولم يكن عالم المصريات الكبير أدولف إيرمان A. Erman مجانباً للصواب حين لاحظ أن الشاعر الذي يرقى دكته العالية في المقاهى البلدية، ليس سوى امتداد لتقليد مصرى قديم، يعود إلى صورة الشاعر القصاص الذى كان يتحدث منذ القدم إلى الشعب فى الشوارع والطرقات، حديثاً يلمس فيه آلام الناس وآمالهم، مستمداً مادة قصصه وشعره من حياتهم أولاً، ومن حياة الآلهة والأبطال والملوك وسفارات الرحالة ثانياً. ويرى إيرمان برهانه على هذا فيما وصلنا من قصص مصرية قديمة؛ ذلك أن الشاعر/ القاص المعاصر، يتحدث فى الغالب عن شخصيات تاريخية لها مكانتها فى الشجاعة والكرم والبطولة، كالظاهر بيبرس أو هارون الرشيد، وكثير من القصص المصرية القديمة ينحو أيضاً هذا المنحى<sup>(٣٣)</sup>، ففيها من القصص التاريخي قصة (سنوحى) و(فتح بالا) و(سياحة ونأمون) وغيرها من قصص يدور حول شخصيات الفراعنة الأبطال مثل سفنترع وتحتسب الثالث، هذا إلى جانب القصص الخيالي وقصص الغرائب والمعجزات والقصص الديني، فضلاً عن القصص الذى وصلنا من خلال مخطوطات قبطية مثل قصة (قمبوز) وقصة (نقطانب) وقصة (بيثوستس) وقصة (الكاهن خاموس)<sup>(٣٤)</sup>، وغيرها مما ترجم إلى اللغات الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، ولا يزال مجهولاً عند قراء الأمة التى أبدعته.

نحن، إذن، أمام تراث قصصى غنى ومتنوع، وإن كان غير معروف لأصحابه، فإذا علمنا أنه مع الفنى والتنوع يمتاز بكونه أقدم إبداع إنسانى وصلنا فى هذا الباب من كل الحضارات القديمة، بما فى ذلك حضارة النهرين والحضارة البابلية<sup>(٣٥)</sup>، أصبح من حقنا، بل من حق هذا التراث علينا، أن نقف لتأمل التأثير الذى من

وفى مقدورنا الآن أن نعد بضعة وعشرين نصاً قصصياً من التراث الأدبى لمصر القديمة؛ هى خلاصة ماتم حتى الآن من جهود علماء المصريات، بما يدل على أن فن القصة يأتى فى الصدارة من فنون الأدب المصرى القديم من حيث كونه أبعد هذه الفنون أصولاً وأثباتاً قديماً، فوق ما يمتاز به من حسن الصياغة ودقتها، لم متابعة الفكرة وتطورها<sup>(٣٦)</sup>. ولم يكن تطور الأدب عامة والقصة خاصة ممكناً دون تطور اللغة الهيروغليفيه من صورتها التقليدية الأولى إلى صورة أكثر حيوية ومرونة، بعد أن تسربت إليها الروح الشعبية والتعبيرات العامية<sup>(٣٧)</sup> فتحوّلت إلى ما يسميه علماء المصريات «المصرية الوسيطة Middle Egyptian» التى ازدهرت فى الفترة ما بين عام ٢٢٤٠ و ١٩٩٠ قبل الميلاد<sup>(٣٨)</sup>، وتميزت بكونها لغة مركزية وأنيقة ذات نظام كامل ودقيق للتسجيل الكتابي<sup>(٣٩)</sup>. أما التجديد الحقيقى للأدب فقد كان مرتبطاً بجعل لغة الحديث هى نفسها لغة الكتابة الرسمية فى عهد أمنحتون<sup>(٤٠)</sup>. وفى هذا الإطار يمكننا أن نتحدث بثقة عن وجود كتاب قصة بمعنى الكلمة فى مصر القديمة، خاصة بعد أن أثبتت بحوث عالم المصريات الروسى كوروستوفيتسيف Korostovtsev، عن الكتابة فى مصر القديمة، أن مصطلح الكاتب لا يقف مدلوله فى الحضارة المصرية عند مفهوم الناسخ كما كان شائعاً، ولكن يتعداه إلى مفهوم الإنسان المثقف المتعلم<sup>(٤١)</sup>، بما يقترب من مصطلح «المؤلف»، كما نفهمه من ثقافتنا المعاصرة.

غير أن وجود كتاب القصة لا ينفى أن يصرف انتباهنا عن الحقيقة المعروفة حول انتشار الأمية بين عامة المصريين فى ذلك العهد، فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة، حقيقة أخرى معروفة أيضاً، هى أن القلة المتعلمة لم يكن مسموحاً لها بارتداد مكتبات المعابد فى أغلب الأحوال<sup>(٤٢)</sup>، حيث تتوفر الكتب الأدبية والدينية، وصلنا إلى نتيجة فحوالها أن وصول القصص إلى الجمهور، أو

المتوقع أن يكون هذا التراث قد تركه على المحاولات القصصية التالية، خاصة في قصص الشعوب الشرقية القديمة، وبشكل أحسن مجموعة (ألف ليلة وليلة).

لقد كان لعلم المصريين فضل كبيرنا بهذه النصوص التي كان الزمن قد طواها لقرون. أما كيف هاجرت هذه النصوص إلى الثقافات الأخرى فأسهمت في تشكيل الخيال الإنساني وإمداده بزايا لا تحصى، فهذا هو شأن علم الأنثروبولوجيا، حيث تتكفل إحدى نظرياته، وهي النظرية الانتشارية Diffusionism، ببيان ذلك.

والانتشارية واحدة من النظريات التي تفسر نشوء الحضارات وتطورها إلى جانب النظريات الأخرى التي تتعارض معها جزئياً أو كلياً، مثل الوظيفية Functionalism والتطورية Evolutionism. وما يهمنا منها هو الجانب الذي يعرف بالانتشار الثقافي Cultural Diffusion الذي يقوم على فكرة أساسية فحواها الإقرار بالنسبة للاختراعات الجديدة، مما يجعل أوجه الشبه بين الثقافات المختلفة يعود بصفة عامة إلى الانتشار من مركز أصلي، أكثر مما يعود إلى الاختراعات المتوازية أو المستقلة (٣٦)، بدليل ما كان قد لاحظته جورج نيبور G.Niebuhr من أنه لا يمكن لإراد مثل واحد عن قوم متوحشين وصلوا إلى المدينة وحدهم (٣٧) دون مدد من أية أفكار خارجية تنتشر إليها من مركز حضارى أعلى أو من مراكز عدة، والحجج الدامغة المؤيدة لهذه الفكرة مبسطة في مؤلفات رواد الانتشارية الأوائل، مثل جرايبر F.Graebner والأب شميدت W.Schmidt والسور رجلان L.Regan، وغيرهم من القائلين بهجرة الأفكار (٣٨) وتفسير التاريخ على أساسها.

وقد تفرعت عن النظرية الانتشارية العامة، نظرية أخرى جديدة يعود الفضل في ظهورها إلى تطور علم المصريين من خلال الاكتشافات الأثرية الجديدة والدراسات التحليلية الرائدة التي قدمها علماء المصريين الأوائل. وقد أصبحت هذه النظرية تعرف بنظرية «الأصل

الواحد للحضارة». ولأن ذلك الأصل الواحد عند أصحاب هذه المدرسة ليس سوى مصر، فقد أصبحت هذه المدرسة تعرف باسم «الانتشارية المصرية»، أو «المدرسة المصرية في الانتشارية» كما يسميها جمال حمدان (٣٩)، ومن أعلامها: إليوت Smith Elliot Smith و W.J. Berry و W.H. Rivers و W.H. Rivers الذين أثبتت بحوثهم الأثرية Archaeological أن مصر هي البلد الذي تزكبه كل الحقائق موطناً للحضارة، وهي المصدر الأول للوحى المتجدد الذي ألهم الحضارات المجاورة خلال قرون كثيرة (٤٠). وقد أصبح بالإمكان تتبع مسار الحضارة المصرية في أثناء تغفلها إلى أطراف العالم كافة بفضل الدراسات التفصيلية الكثيرة التي قدمها هؤلاء الرواد، بحيث ارتسمت في النهاية خريطة دقيقة لعملية الانتشار المصري الذي يمتد جنوباً إلى السودان لجلب الخشب والصمغ، ويصل إلى قبائل «البانتوا» في أوغندا (٤١) وروديسيا وبقية المناطق في أفريقيا الوسطى، ثم يمتد شمالاً إلى كريت واليونان وجزر بحر إيجة، ويتجه شرقاً إلى كنعان (فلسطين) وسورية والأناضول، ثم إلى الجزيرة العربية بحثاً عن البخور والذهب، ومنها إلى باب المندب ثم إلى رأس الخليج العربي؛ حيث تم تأسيس مستعمرة مصرية كانت ذات أثر كبير في قيام الحضارة السومرية Sumerian والعمالية Elimites بحثاً عن النحاس واللازورد (٤٢). وتستمر موجات الانتشار المصرية لتتوغل شرقاً حتى تصل براً إلى شمال الهند (٤٣)، بينما كانت موجة أخرى قد عبرت المحيط حتى وصلت إلى الشاطئ الهندي عام ٢٥٠٠ ق.م (٤٤). وتستمر موجات الانتشار المصري إلى الشرق برا وبحرا حتى تصل إلى جنوب شرق آسيا (٤٥) ومشارف المحيط الهادى، وبالتحديد إندونيسيا والملايو وكوريا، ثم اليابان (٤٦) والصين، كما يدل على ذلك بعض البحوث الحديثة، خاصة بحث الأستاذ De Guignes الذي أثبت أن الحضارة الصينية ترجع أصولها إلى مستعمرة أقامها المصريون هناك، كما توحي بذلك

الثقافات وعناصرها المختلفة ظلت دائماً مغربة بالبحث والتفتيش عن المصدر الأول، وعن الآليات والقوانين التي تحكم انتقال العناصر الثقافية أو هجرتها من ذلك المصدر الأول إلى مناطق أخرى. وقد أسفر الجهد المبذول في هذا المجال عن كشف حقائق بالغة الأهمية لما نحن بصدد، فقد ثبت مثلاً أن الجماعات البشرية تستطيع أن تقتبس الثقافة من جماعات تختلف عنها في الأصل دون حساب للتشابه في النمط الاجتماعي أو الحضاري العام؛ إذ ليس في التكوين البيولوجي للإنسان ما يحول دون ذلك<sup>(٥٤)</sup>، وهذه هي القاعدة التي بنى عليها علماء الفولكلور رأيهم في أن تشابه موضوعات الحكايات للشعبية في الثقافات المختلفة، إنما يعود إلى الصلات التاريخية بين هذه الثقافات، وليس إلى القرابة أو الأصل العرقي المشترك<sup>(٥٥)</sup>، وتتمثل تلك الصلات في التجارة، وخبر مثل لها ما قامت به الشعوب المتاجرة، كالعرب واليهود، من دور ملموس في نقل الحكايات الشعبية والأساطير<sup>(٥٦)</sup>. وتمثل الحروب والهجرات، شأنها شأن التجارة، قنوات أخرى للانتشار، قد لا تقل أهمية عن القنوات المعروفة.

لقد عرفنا، إذن، أن تراث مصر يحوى على قصص بالمعنى الحقيقي للكلمة، كما يعبر دريوتون *Drifon* وفاندييه *Vandier* في عملهما المشترك، وهي قصص مليئة بالروح والخيال، فالتاريخ والسحر والتخيل المفضى ممزوجة فيها بنسب متساوية<sup>(٥٧)</sup>. وعرفنا أيضاً أن هذا القصص هو الأقدم في الجانب الأكبر منه، فلم يبق إلا أن نعرف الكيفية التي انتشر بها هذا التراث القصصي كى يسهم في تكوين مجموعة (ألف ليلة وليلة)، دون أن يعنى ذلك إنكاراً لإسهامات الشعوب الشرقية الأخرى، من هنود وفرنس وعرب، في صياغة هذه المجموعة والإضافة إليها.

وربما لا نجد صعوبة كبيرة في توضيح التأثير الحضاري الذي تركته مصر على جيرانها الأقربين في

الأكواام الهرمية التي عثر عليها في الصين في منطقة سياج فوه التي تواجه أضلاعها الجهات الأربع الأصلية كما في الأهرامات المصرية. وما يؤكد اتساع هذه الأهرامات الصينية إلى الحضارة المصرية، أن الصينيين أنفسهم لا يعرفون عن بنائها شيئاً<sup>(٥٨)</sup>. ولا نريد أن نستمر أكثر من ذلك في تتبع الخريطة التفصيلية التي رسمها العلماء الانتشاريون لتوغل الحضارة المصرية غرباً وشمالاً في أوروبا إلى الجزر البريطانية؛ حيث عثروا هناك على عمرات حجرية *Long barrows* على طراز المدافن المصرية<sup>(٥٩)</sup>، إلى غير ذلك من شواهد أثرية في بلدان أوروبية أخرى، مما قد يوقع في الظن بأن هناك تضخيماً للتأثير المصري بروج له الانتشاريون؛ فقد لاحظ جمال حمدان أن هناك مبالغة إما بالإيجاب أو بالسلب في تقييم دور مصر الحضاري<sup>(٦٠)</sup>، غير أن ما يصمم الانتشاريين من شبهة التضخيم أو المبالغة، هو أنهم ليسوا شعراء متحمسين أو فنانين مفتونين بالحضارة المصرية فهم يتركون لخيالهم العنان، بل هم علماء لا يعرفون إلا الدليل المادي والقرينة الأثرية، وإذا كان هناك من نقد يمكن أن يوجه إليهم، فهو ما فعله جوردون تشايلد *G. Childe* حين دفع بأن القرينة الأثرية وحدها لا تكفي لإثبات عملية الانتشار إيجاباً قاطعاً<sup>(٦١)</sup>، أما الحديث عن التضخيم أو المبالغة فهو غير ذي موقع هنا، لأن الاعتدال قد يصح له أن يكون فضيلة أخلاقية، ولكن لا يجوز أبداً أن يصبح فضيلة علمية.

وقد وجدت المدرسة الانتشارية صدى لها في علم الفولكلور، فأصبح القول بانتشار الأساطير والخرافات، بما تنطوي عليه من حكايات شعبية، اتجاهاً أساسياً<sup>(٦٢)</sup> له أنصاره، وهو الاتجاه الذي ساد حديثاً تحت اسم «نظرية الاستعمارية»<sup>(٦٣)</sup>. وعلى الرغم من الاتجاه الآخر المقابل الراض فكرة البحث عن المنشأ الأول، وهو الاتجاه الذي تزعمه بيديه *Bodier*<sup>(٦٤)</sup>، فإن فكرة المقارنة بين

الجزيرة العربية والشام. وقد شمل هذا التأثير مجالات عدة تنوع بين الدين واللغة والعمارة والفنون بشكل عام عن طريق النشاط الحربي والتجاري وربما عن طريق الهجرة أيضاً. وقد سلك هذا النشاط طرقاً أصبحت اليوم معروفة؛ حيث ثبت أن مصر منذ أواخر الألف الرابع قبل الميلاد عرفت طريقها إلى الجزيرة العربية وبلاد «بونت» على الساحل الأفريقي من خلال وادي الحمامات ثم البحر الأحمر<sup>(٥٨)</sup>. والحديث عن الصلة بين قبائل العرب البائدة من جهة، والمصريين القدماء من جهة أخرى، لا يزال يشغل الباحثين في ضوء القرائن الأثرية النادرة التي يواجهها كل من يريد أن يعرف شيئاً عن تلك القبائل البائدة التي ذكرها القرآن الكريم تحت أسماء: «عاده» و«ثمود»<sup>(٥٩)</sup> وأشباههما من القبائل الغامضة مثل «المماليق» و«جرهم» وإلى حد ما «خزاعة». ولا يحتاج الأمر في إثبات العناصر الثقافية المشتركة إلى كل هذا الجهد الذي يصرفه بعض الباحثين للتدليل على أن المصريين الفرعانية هم أصل العرب العاربة<sup>(٦٠)</sup>، أو في الاتجاه المضاد - لإثبات أن العرب هم أصل المصريين<sup>(٦١)</sup>. فالانتشار الثقافي لا يحتاج كى يتم إلى الأصل العرقي المشترك، وكل ما يعنينا في هذا المقام هو وجود القرائن الدالة على ذلك الانتشار. ونحن، في حالة الصلة التاريخية بين المصريين القدماء والعرب، لدينا الكثير من القرائن في مجالات شتى؛ فبقايا المعابد في اليمن تدل على أنها كانت مشيدة على طراز البازيلكا Basilica المستطيل الذي تطور فيما بعد إلى المربع، كذلك كان معبد «خور روزي» في «عمان»<sup>(٦٢)</sup>. ولم تكن «اللات» سوى صخرة مربعة بالطائف<sup>(٦٣)</sup>، وفي الجبشة، على الجانب الآخر، ينطبق الأمر على أقدم معبد هناك وهو «بحا»<sup>(٦٤)</sup>، والنموذج الأقدم لهذا الطراز المعماري هو ابتكار مصري<sup>(٦٥)</sup>. وقد انتقل النحت في الجبال من مصر إلى الجزيرة العربية كما جاء في التنزيل عن أصحاب الحجر: «وكانوا ينحتون من الجبال بيوتا آمنين»<sup>(٦٦)</sup>. وما تركه لنا «الأصطخري» من وصف

لهذه الجبال المنحوتة<sup>(٦٧)</sup> لا يدع مجالاً للشك في أصلها المصري، بل إن المؤرخ اليمني «نشوان الحميري» يخبرنا عن موضع باليمن فيه بناء عجيب، والغريب أن اسم هذا الموضع هو «هرم»<sup>(٦٨)</sup>، فهل يكون هذا الاسم تصحيفاً أو تحويراً لاسم مدينة مصرية الطراز هي «إرم» ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد<sup>(٦٩)</sup>؟

ولو تركنا العمارة والنحت إلى العقائد الدينية، فإن المادة التي بين أيدينا يضيق عنها المقام، ويكفى أن ننظر إلى التوحيد المصري وفكرة خلق العالم من الكلمة إذ قال له: كن، فكان<sup>(٧٠)</sup>، وغير ذلك من الأفكار الدينية الفلسفية التي ظهرت منذ الأسرة الأولى في منف حوالي ٣٢٠٠ ق.م. قبل أن تظهر في المسيحية والإسلام بعشرات القرون. أما عبادة الشمس التي لا ينك أحد في أصلها المصري، فقد صارت هي ديانة «همدان»<sup>(٧١)</sup> من عرب الجنوب، بل لقد مروقت كان فيه لفظ (الإلهة) مرادفاً للفظ (الشمس)، كما يدلنا هذا البيت الجاهلي<sup>(٧٢)</sup>:

تروحن من اللباء عصراً

فأصلحنا الإلهة أن تروبا

وحين تنتشر الديانة بعيداً عن موطنها الأصلي، فإنها تجلب معها بالضرورة أساطيرها وطقوسها وآدابها، أو على الأقل بعض ما يلائم الوطن الجديد من النصوص الدينية والأدبية. وإذا صح أن القصة قد خرجت من عباءة الأساطير الدينية<sup>(٧٣)</sup>، فلنا أن تتوقع حجم التأثير الأدبي الذي يمكن أن يصحب انتشار الأساطير المصرية بين ربوع العرب العاربة. وتشير كتب الأخبار إلى شيوع هذه الأساطير لدى هذه القبائل، خاصة تلك التي قامت على أمر البيت الحرام في مرحلة من تاريخها مثل «جرهم» و«خزاعة»، ولعل ما كان معروفاً عن هذه القبيلة الأخيرة من أنها كانت:

«تخيط بعلم العرب العاربة والفرعانيين المتعاهية وأخبار أهل الكتاب، وأنها كانت تدخل البلاد للتجارة فتعرف أخبار الناس»<sup>(٧٤)</sup>.



يصلح مثالا لإحدى الطرق التي انتشرت بها الأساطير والقصص المصرية، ولكن السؤال الذي يواجها هنا هو: وأين إذن صدى هذه الأساطير في التراث العربى القديم؟

لقد وقف الإسلام منذ اللحظة الأولى وقفة حاسمة ضد «أساطير الأولين» التي لابد أنها كانت شائعة لدى عرب الجاهلية كما نفهم من النص القرآنى نفسه، بل إن مصطلح «الأساطير» كان معروفا لدى الجاهليين قبل نزول القرآن كما نفهم من كلمة قالها الشاعر المخضرم «عبد الله بن الزهري» قبل إسلامه، يهجو بها «قصى ابن كلاب» أبا قريش<sup>(٧٤)</sup>:

ألهى قصيا عن المجد الأساطير

ورشوة مثل مائرشى السفاسير

وأكلها اللحم بحثا لا غليظ له

وقولها: رحلت غير، أنت غير

وتشير الأساطير فى اشتقاقها للغوى إلى ما هو مسطور من النصوص على الجلد أو على الحجر أو ما شابه ذلك من مواد أخرى تتيحها البيئة. وهنا نستطيع أن نضع أيدينا على وسيلة أخرى انتقلت بها الأساطير المصرية، بخلاف وسيلة الانتقال الشفاهى عبر رحلات التجارة، ألا وهى النصوص المكتوبة، خاصة تلك المنقوشة على الحجر حسب الابتكار المصرى. وقد أشارت كتب الأخبار إلى لقى أثرية من هذا النوع فى الجزيرة العربية، لعل أهمها على الإطلاق هو الكتاب الذى وجدوه منقوشا على الحجر فى مقام البيت الحرام<sup>(٧٥)</sup> ولانصرف الآن عن مصيره شيئا، كما لانعرف عن مضمون الأساطير والقصص التى كانت زاد السمر منذ أيام «جرهم» ضاع ذلك كله أو أغلبه فأصبحنا كما يقول شاعر هذه القبيلة البائدة «مضاض بن عمرو الجرهمى»<sup>(٧٦)</sup>:

كان لم يكن بين الحجون إلى الصفا

أنيس، ولم يسمر بمكة سامر

ونزول القرآن الكريم، أبدلت العرب بقصص السمر هذه قصصا آخر مقدسا هو «أحسن القصص»

حسب التعبير القرآنى. أما القصص المندس، فلم يعد له مكان فى هذه اللحظة الأولى من عصر الإسلام على الأقل، حيث حمل الرسول صلى الله عليه وسلم على «المتهوكين» الذين يكتبون القصص غير الإسلامى وأندلر من يقرهم من المسلمين، وغدع أبوبكر الناس حتى يجمعوا له ما بين أيديهم من كتب، فلما جمعوها أحرقها، ثم حرم عمر على الناس تقييد العلم، أى تسجيل أى نص سوى القرآن فى كتاب، حتى لو كان حديثا شريفاً من أحاديث الرسول الكريم<sup>(٧٧)</sup>، ولابد من أن يكون جانب كبير من التراث الأسطورى والقصصى المدون قد ضاع فى هذه المحرقة الكبيرة لاسيما القصص الوثنى المندس الذى لا يخالجا شك فى أن معظمه كان وافدا من الحضارات القديمة فى وادى النيل والنهرين، مادامت قصص أهل الكتاب، خاصة بنى إسرائيل، قد ظلت محفوظة فى القرآن، وإذا كانت مصر، كما جاء فى حديث نبوى رفعه ابن عباس هى «عش إيليس وكهفه ومستقره»، كما أن السند هى «مداد إيليس»<sup>(٧٨)</sup>، فليس لنا أن نتوقع قصصا يلقى مما يوحىه الشيطان أو يملئ على أنباهه المصريين والهنود.

على أن الصراع بين القصص المقدس والقصص المندس لم يحسم نهائيا، فما ربحه القصص المقدس لم يكن سوى الجولة الأولى. وإذا كان المسلمون الأوائل قد أحرقوا التراث الأسطورى والقصصى المدون غيرهم على القرآن، فإنهم لم يكن لهم من سبيل على ما وفر فى قلوب الناس ورسخ فى الذاكرة الشعبية مما يتناقله الناس فى مجالسهم ويروونه فى أسماهم. وسرعان ما وقع الراوى أو القاص Story teller الإسلامى فى النقيضة التى فصل القول فيها العلامة همايون كبير H.Kabir فأبان كيف كان هذا القاص يقبع بين شقى رحى، تحريم الإسلام الأساطير<sup>(٧٩)</sup> من جهة، ونفور الناس من الوعظ الأخلاقى الجاف المباشر من جهة ثانية، فلا خلاص أمامه من هذا المأزق إلا بأن يلجأ إلى الأساطير والقصص ليحارب رواة الأساطير وسبمار الليالى المتهافتين على

غرائب القصص وجاذبية التشويق، بالسلاح نفسه، فإذا لم يجد في التاريخ شيئاً من ذلك، اختصره هو اختصاراً (٨٠).

يستمر الصراع بين القصص الديني أو المقدس، والقصص الدنيوي أو المندس، على طول التاريخ العربي الإسلامي، في ملحمة إنسانية شاققة؛ لو شمر لها باحث من أولى البأس لترجمها إلى ملحمة علمية رفيعة، فوهي وأوهي، وأمتع واستمتع، ولأوضح لنا قبل ذلك وبعمده السياق الذي يمكن أن نرصد من خلاله التداخل والتفاعل بين الشرائع القصصيين العظيمين: الديني والدنيوي، منذ ترجمة (كيلة ودمنة) ثم (بلوهر وبوداسف) (٨١) و(ألف ليلة وليلة) في أيام «المأمون» أو «المنصور» كما تذكر سهر القلماوي (٨٢)، إلى ما أسفرت عنه هذه الترجمات من رواج قصصي على المستويين الديني والدنيوي. فعلى المستوى الديني، اشتعلت حمية القصاص فأطلقوا لخيالهم العنان وقد لمسوا ما للقصص من تأثير هائل على نفوس البشر، وبلغ بهم الشطط في التأليف القصصي إلى الحد الذي حذر منه «ابن الجوزي» في كتاب دال هو (تلبيس إبليس) (٨٣)، فالخيال القصصي لا يوجد إلا حيث يوجد الشيطان؛ ومع ذلك فقد ذابت الحدود بين الخيال الديني والخيال الشعبي (الفولكلوري) في القصص، كما يبدو بالذات من قصة المراج المروية عن ابن عباس بما لحقها من إضافات القصاصين المجهولين (٨٤)، و«خيالات المتصوفة في آثارهم التي استلهمت الأسراء والمراج» (٨٥)، أو في القصص الصوفي الخالص مثل (رسالة الطير) لابن سينا و(رسالة الطير) للغزالي و(الغربة الغربية) للسهروردي، وكذلك لا ينبغي أن ننسى ما يتداخل مع القصص الديني والصوفي من قصص فلسفي يتمثل في قصة (سلامان وأيسال) وقصة (حي بن يقطان). أما القصص القصيرة المؤلفة بهدف الاعتبار والعظة، فهي كثيرة، نشير منها إلى كتاب (أنس المسجون وراحة المحزون) لأبي الفتح بن البحترى الحلبي (٨٦)، ولم يبرأ بعض هذه القصص من أهداف أخرى كالترصيع

والتشويق، على ما نجد في كتاب (الفرج بعد الشدة) أو في كتاب (المكافأة) لأبي جعفر أحمد بن يوسف (٨٧) أو في كتاب (مختصر رونق المجالس) لابن يحيى الميرى (٨٨) الذي اقتبس عنوانه من كتاب أقدم لابن عبد البر القرطبي هو (بهجة المجالس وأنس المجالس وشهد الذاهن والهاسج) (٨٩)، ولعل المقابلة بين «المجالس» في هذه النوعية من القصص، و«الليالي» في (ألف ليلة) لا تخلو من دلالة ربما تشير في جانب منها إلى الرغبة في إحلال الأدب الأصيل محل الأدب الدخيل، والشاهد على ذلك ماثل فيما اعترف به صراحة بعض المصنفين العرب الذين راعهم إقبال الناس على كتاب قصصي مترجم مثل (كيلة ودمنة)، وهالهم وإدمانهم على قراءته واجتهادهم في حفظه وصدوفهم عن ديوان كلام العرب وحكمها (٩٠)، عما يشي بالتقاء كل من الوازع الديني والحافظ القومي في المعركة الدائرة بين القصصين المقدس والمندس. وكان لابد أن يمضي وقت طويل قبل أن يدرك المعسكر المحافظ أن الفنون والآداب والعلوم لا يمكن أن يقف في طريق انتشارها أو في هجرتها عائق القومية أو حاجز الدين، ولعل آخر درس في هذا الإطار هو الفشل المدوي لحاكمة (ألف ليلة وليلة) ومحاوله مصادرتها في مصر قبل بضعة أعوام.

وهذا النسيج المعقد لتطور القصص الديني وشعبه، يقابله نسيج آخر لا يقل تعقيداً على مستوى القصص الدنيوي الذي لم يبرأ هو أيضاً من شائبة الأهداف الدينية الوعظية أحياناً، أو الأهداف السياسية في أحيان أخرى؛ حيث يمكن تأويل (ألف ليلة وليلة) على أنها موجهة ضد الشعوبية، ومؤكدة للنخط العربي الإسلامي الذي يؤمن بوحدة المصير (٩١). غير أن هذا حديث آخر يطول تفصيله، ومكانه في غير هذا السياق، لاسيما إذا أخذنا في الاعتبار بجانب (ألف ليلة) كل القصص الأخرى الموضوعة بالعربية، التي تشكل معها جبهة القصص الدنيوي، أي الإنساني، مثل كتاب (ألف جارية وجارية) وكتاب (ألف غلام وغلام) وكلاهما للأمير علي بن محمد بن الرضا الطوسي (٩٢)، والكتاب الذي يبرز ما

(محصلة الشعر) في قصة (الأخوان)، وهي إضافات ثانوية (٩٧) في نسج القصة لا يصح البحث من خلالها عن المصدر الأصلي لها.

لقد كان وصول المصريين إلى أراضي الهند وشواطئها في الدولة القديمة مجرد بداية لانتشار الثقافة المصرية، وقد تلت هذه البداية اتصالات أخرى موثقة تاريخياً تعود إلى عصر الإمبراطورية المصرية في القرن الخامس عشر قبل الميلاد، فقد عبر تحتتمس الثالث إلى شرق الفرات بأسطول كبير من المراكب التي تجهزها الفرعون على شاطئ لبنان ثم حملها شرقاً على العربات ليصبر بها الفرات، وليس من المعقول أن يتم هذا الجهد إلا إذا كان الهدف هو التوغل إلى مسافات بعيدة شرقاً، وقد حفظت لنا الآثار لوحة يواجه فيها الفرعون قطيماً من الفيلة مكوناً من مائة وعشرين فيلاً (٩٨)، ولا ينبغي أن يحدث ذلك إلا في أرض فارسية على مقربة من الهند؛ وقد بقيت بعض الآثار التي تنشئ بتأثير فرعونى واضح إلى العصر الذي رآها فيها الرحالة «أبر دلف» في القرن الرابع الهجري، منها القصر الهائل محكم البناء الذي بناه أحد التتابة (٩٩) الذين استعاروا المفردات الثقافية المصرية ونشروها فيها حولهم، ومنها المقابر الفارسية المنحوتة في الصخر غرب مدينة برسيبوليس ومنها مقبرة «دارا الأول»، وهي جميعها من طراز المقابر المصرية (١٠٠)، ومنها «الآثار العجيبة والأبنية العادية التي تثار منها الدفائن كما تثار بمصر» (١٠١)، بصيابة أبي دلف نفسه.

ولا ينبغي أن ننسى في هذا السياق أن اللغة المصرية القديمة انتشرت لافى سائر أصقاع الإمبراطورية الفرعونية فحسب، بل أيضاً إلى كثير من البلدان الأخرى المتاخمة للإمبراطورية، مثل اليونان وقبرص كما تشهد القصة المصرية (كوارث ونأمون)، حيث تغزل مركب ونأمون في عرض البحر المتوسط فتحمله الأمواج إلى جزيرة قبرص، وهناك وجد من الأهلى من يتفاهم معه باللغة المصرية (١٠٢)، والحق أن اللغة المصرية كانت في عصر

جاء في (ألف ليلة) من الفحش والانتهاك والخلاعة؛ (حكاية أبي القاسم البغدادي) محمد بن أبي المطهر الأزدي (٩٣)، وكتاب (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة) الذي حققه المستشرق الألماني هانز فير Hans Wehr (٩٤)، وغير ذلك من الكتب التي يغلب فيها الخيال الإنساني على أى اعتبار أخلاقى أو دينى، فتتجاوز الترهيب والترهيب إلى الغاية الجمالية الأرحب.

وهكذا يبدو أن البحث عن الأصول مهمة لا يمكن إنجازها على نحو أوفى بشير نظر إلى الفروع، غير أن الخط الذي يمكن أن نمسك ببدايته، قد يتعدى علينا الإمساك بنهايته، إذا كانت له نهاية على الإطلاق!

لقد ألهنا أهلاء إلى ما أثبتته العلامة «اليوت سميت» من أن المصريين وصلوا إلى الهند منذ أقدم المصور عن طريق البحر، وعن طريق البر مروراً بأرض النهرين وأرض فارس، وقد حان الوقت الذي يجب أن نقف فيه قليلاً أمام هذه الحقيقة التي ستمهد لنا الطريق في رحلة الكشف عن الظروف الحضارية والتاريخية التي ساعدت على انتشار القصص المصرية شرقاً إلى هذه المناطق البعيدة نسبياً. وقبل أن نخوض في ذلك يجب أن ننتبه إلى أن هناك من العلماء من يمتسك بأن الهند هي الموطن الأول لفن القصة، وأهمهم ينفى Benfey (٩٥) وتلاميذه، ولكن علماء المصريات يرون بأن «ينفى» لم يكن يعلم شيئاً عن التراث المصرى القصصى (٩٦)، ومنهم كذلك من يرد بعض القصص المصرية القديمة إلى مصدر بابلى كما فعل جاستون بارى J. Paris، غير أن علماء المصريات يدفعون هذه المرة أيضاً بأن بارى وقع في خطأ مزدوج، فقد اعتمد على بعض النصوص التي لم تصلنا إلا عن طريق غير مباشر من خلال «هيرودوت» وغيره، هذه واحدة، والأخرى أنه حين اعتمد على النص الأصلي، فإنه أن يميز الإضافات التي لحقت بالنص عبر المصور، لاسيما الإضافات ذات الطابع الأسيرى، مثل

وهذا بناء بسيط لا تنقص من بساطته أو تزيدها كثرة عدد القصص الفرعية أو قلتها، كما لا يفعل ذلك أيضاً طول هذه القصص أو قصرها. فإذا وجدنا هذا البناء البسيط نفسه متحققاً في عمل قصصى أقدم من مجموعة (ألف ليلة وليلة) بكثير، فلن نستطيع حينئذ أن نفلت من إغراء المقارنة، فإذا وجدنا بعد ذلك أن هذا العمل الأقدم ينتمى إلى الثقافة المصرية التى عرفنا طرائق انتشارها إلى شعوب الشرق، كان لنا أن نطمئن عملها إلى ما وصلنا إليه من قبل عن طريق النظر.

هذه القصة المصرية القديمة التى اقتبست (ألف ليلة وليلة) بناءها هى مجموعة قصص كانت مدونة على بردية أصبحت معروفة باسم بردية «وستكار Westcar»، وتتألف هذه القصص داخل قصة إطارية بطلها الملك خوفو من فراعنة الأسرة الرابعة، وهو هنا المروى عليه الذى يقابله شهرزاد فى (ألف ليلة وليلة). غير أن هذا هو ما يبدو فى الظاهر، لأن الدعاية السياسية للملك الشمس من أتباع «رع» الذين سيحكمون بعد الأسرة الرابعة، لا لبث أن تتكشف فى نهاية المجموعة المصرية، فالمرئى عليه إذن هو الجمهور المقصود بهذه الدعاية، وهذا هو أيضاً ما تكشف عنه قصص كثيرة فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)، لا سيما القصص التى تدور حول الخلفاء العباسيين (١٠٧). أما رواية قصص «وستكار» من أبناء خوفو، فقد توحدوا فى شخصية شهرزاد، غير أن هذا التحول لا يغير كثيراً من واقعة التناظر، طالما أن فعل السرد مازال يقوم فى الحالتين بوظيفته الرمزية، فى إطار من الهدف الظاهرى المنصوص عليه صراحة فى المجموعتين، ألا وهو تسلية الملك والتسرية عنه، ولنصنع إلى مقارنة لوفيلر بين العملين (١٠٨).

«يحوى هذا المخطوط (وستكار) مجموعة من القصص ربط بعضها ببعض برباط مصطنع، بحيث تكون فى مجموعها نوعين من القصة ذات الطبقات، على نمط قصة الحكماء

الإمبراطورية فى وضع يشبه تماماً الوضع العالمى للغة الإنجليزية فى أيامنا هذه كما يقول سليم حسن (١٠٣)، وكان انتشار اللغة المصرية على هذا النطاق الواسع فى العالم القديم، يعنى انتشاراً للدين والأساطير والأدب المصرية، فحيث تنتشر لغة ما، لابد من أن تجلب معها ثقافتها.

ويعلمنا الانتشاريون أن الانتشار لابد له من مرسل لديه ما يغرى الآخرين بالقبول، ومستقبل لديه استعداد للنقل. وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن المرسل، فما شأن المستقبل؟ وما مدى استعداده لتقبل الأفكار والآداب الوافدة؟ وبغيتنا الأنثروبولوجى الشهير «الف لينتون» من هبة التفكير، حين أخبرنا بأن الهندوس كان لديهم الميل دائماً لتقبل الأفكار الفنية والأدبية دون الاختراعات المادية التى يعتبرونها من الأمور الثقافية فى الحياة (١٠٤). وإذا عرضنا هذا الرأى على ما أخذه الهنود عن المصريين فى القصة، فأكدت صحته، خاصة إذا ملاحظنا أن أكثر ما راج لدى الهنود من تيمات قصصية، هى تلك التى تدور على الخوارق وأعمال التقمص والسحر، وقد ترك لنا الأديب الرمزي موريس مترلنك فى كتاب (الضيف المجهول) وصفاً للأعمال السحرية التى يهواها الهنود ويقبلون على ممارستها، فجاء هذا الوصف مشابهاً لما ورد فى بعض القصص المصرية القديمة التى كان للسحر فيها حضور بارز (١٠٥) ويصدق على قصص الحيوانات الأمر نفسه. غير أن كثيراً من الدارسين يردون هذا النوع من القصص إلى أى موطن باستثناء مصر، وإذا وجدوا شبهاً بين أمثولات لقمان وخرافات لاسوب جعلوا الأولى مصدراً للثانية، مع أن المصدر الأصلي للعملين كليهما قائم فى مصر منذ عصور بعيدة كما لاحظت عالمة الآثار كريستيان نوبل كور (١٠٦)، وما هذه إلا مجرد أمثلة لتجاهل غير مبرر لا يمكن الدفاع عنه.

\*

تتشكل مجموعة (ألف ليلة وليلة) كما هو معلوم من قصة إطارية تنظم مجموعة من القصص الفرعية،

نموذج قصصى أحبه المصريون حين انحدر إليهم لأول مرة من أسلافهم، فحاولوا أن يقلدوه فيما أنشأوه من قصص جديد عبر العصور القالية للدولة القديمة، كما أحبوا سمات أخرى فنية فى النحت والعمارة، فحافظوا على تقاليدها بوصفها ميراثاً خاصاً بهم وحدهم. فإذا ظهرت هذه البنية القصصية بعد ذلك فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)، فلا مجال لتكران التأثير المصرى الواضح، لاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار بعض العناصر الأخرى فى التقنية القصصية المشتركة مثل البداية والنهاية. فالقصة المصرية تبدأ عادة بهجلة واحدة هى: «فلما استضاءت الأرض عند طلوع النهار...» وهى تنتهى غالباً بهجامة سعيدة ينتصر فيها الخير على الشر، وقد يضيف الكاتب المصرى عبارة تدل على أن القصة انتهت هكذا (طبقاً لما وجد مكتوباً).

وإذا كانت شهرزاد تمسك من السرد مع طلوع الفجر، أى فى اللحظة التى يستضى فيها القاص المصرى فيبدأ قصته، فلا ينبغى لهذا التضاد أن يخذلنا، ولا ينبغى له أيضاً أن ينسنا الدلالة الدينية لضوء الشمس (رع) فى بداية القصص المصرى، مما لا محل له عند الناسخ الإسلامى لـ (ألف ليلة وليلة). أما نهاية القصة، فهى على الجانبين تختفى بالدلالة الرمزية لفعل الكتابة، حين لا تملأ من ظلال قدرية (لو كتبت بالإبر على آساق البصر لكنت عبرة لمن يعتبر).

ولم تكن البنية القصصية هى وحدها كل ما قدمه التراث القصصى المصرى؛ فهناك عناصر وتيمات مضمونية، كما أن هناك حكايات قصصية مصرية أهيد إنتاجها فى مجموعة (ألف ليلة وليلة). وربما نستطيع أن نقدم مثلاً على ذلك بقصة من أوائل القصص المصرية التى نشرها علماء المصريات، هى القصة التى نشرها روجيه سنة ١٨٥٢، وتدور حول حكاية أمير مصرى وقع فى غرام غادة حسناء فتبعها إلى منزلها، وكانت عليه أستار مموجة بالللازورد والمينا الزرقاء والخضراء، وكان

السبعة وقصص (ألف ليلة وليلة)، وقد فقد الجزء الأول من هذه القصص، إلا أنه بمقارنتها بأعمال أدبية أخرى أحدث منها، يمكن أن تتصور ما كانت تحويه، فكما أن شهرزاد فى قصة (ألف ليلة وليلة) تقوم على تسلية دنيازاد وزوجها شهرهار بقصة تنسج يحوطها كل صباح قبل الفجر، فإنك تجد الملك المصرى أمازيس يدعو من يقص عليه شيئاً من قصص الغرام وقد شرب وتلعل فى اللية الماضية، وهو يقول صراحة: «أنا فى حالة سكر شديد ولا قدرة لى على أن أشغل بالى بأى شئ فى العالم». وقبل عصر أمازيس بقرون نجد الملك «سنفرو» وقد صورته أحد القصاصيين وهو يدعو فى يوم كان يشعر فيه بالضيق، الكاهن «نيغروهو»، فهو أقدر رجل فى مصر على القيام بتسليته الملك وهكذا ولدت قصة «النبوة».

وليست مجموعة «وستكار» هى الوحيدة التى اتخذت هذا البناء القصصى المركب من مستويين، فهناك نصوص أخرى من القصص المصرى جرت على هذا البناء نفسه، ولذكر منها هنا قصة (الواحى) التى اشتهرت باسم (الفلاح الفصيح)، فهى أيضاً تقوم على مجموعة من الشكاوى عدها تسع، وهى تتشال داخل إطار سردي عام يربط بين هذه الشكاوى جميعاً وينظمها معاً، كما لاحظ لوفيفر<sup>(١٠٩)</sup>. ونجد هذا البناء ذاته فى قصة حوارية بين إيزيس وتفنوت<sup>(١١٠)</sup> التى تتكرر فيها مجموعة من قصص الحيوانات داخل حكاية إطارية كما هو الشأن فى الأعمال القصصية السابق ذكرها، بل إن عالم المصريات سلمهم حسن<sup>(١١١)</sup> يدرج قصة (الغريق) ضمن هذا النوع من البناء القصصى. وأول ما يلفت نظرنا فى تكرار هذه البنية المركبة فى القصص المصرى، هو أن هذا التكرار لا بد له من أن يعبر عن

(أ)

في قصة (فتح بابا) محمد القائد المصري يلجأ إلى حيلة يخدع بها قائد حصن الأعداء فيسحق جنوده في أجولة ويلاطف قائد الأعداء حتى يسمح له بدخول الأجولة إلى الحصن، وحينئذ يخرج الجنود المصريون من الأجولة ليفتحوا الحصن الذي استعصى عليهم<sup>(١١٤)</sup>. وفي هذا أصل مباشر لما قام به علي بابا في (ألف ليلة وليلة)<sup>(١١٥)</sup>، فضلاً عن أنه يعتبر أصلاً لحيلة فتح طروادة<sup>(١١٦)</sup>.

(ب)

في قصة (الأخوان) تراود الزوجة العاشقة أخا زوجها، ولكنه ينكر عليها ذلك ويردها غائبة فتلجأ الزوجة إلى الانتقام - بإبلاغ زوجها أنه هو الذي راودها عن نفسها في غيابه<sup>(١١٧)</sup>. ولا يحتاج الأمر إلى دليل على أن ماورد في قصة «قصر الزمان»<sup>(١١٨)</sup> يستلهم هذه القصة إما بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر عن طريق قصة «يوسف وزليخا»، أو «يوسف وامرأة بوتيغاره» كما وردت في العهد القديم<sup>(١١٩)</sup>.

(ج)

في قصة «الملاح الغريق» - أو «نجاة الملاح» كما يقترح عبد العزيز صالح<sup>(١٢٠)</sup>، نشهد وصفا لغرق المركب و«نجاة الملاح بعد أن غرق جميع زملائه فلقذه الموج إلى جزيرة التنين. ولا يشك أحد في أن هذه القصة هي الأصل المباشر لمغامرات السندباد»<sup>(١٢١)</sup>، فضلاً عن أنها ألهمت الشاعر اليوناني هوميروس النشيد الخامس من (الأوديسا)<sup>(١٢٢)</sup>. ويمكن أيضاً أن نلمح الشبه القوي بين أحداث هذه القصة وما جاء في قصة «الأمير زين الأصنام والجزيرة المسحورة» في (ألف ليلة)<sup>(١٢٣)</sup>.

(د)

وقصة «الصدق والكذب»<sup>(١٢٤)</sup> المصرية بطابعها الرمزي تدل على أنها هي الأصل

بالرعدة عدة سر عليها أقمشة الكتان الملكي وكؤوس من الذهب الخالص مرفوعة على مناضد، فصبت الفتاة كأساً وقدمته إلى الأمير، فقال لها: ليس هذا ما أريد ثم وضعا الإناء جانباً، وتطعنا وجعلنا يلهوان، لكن الأمير لم ير جسمها. وبعد أن فرغها من الطعام، أخذ الأمير يتجسس من طول الجلوس ويقول للفتاة: هيا إلى ما اجتمعنا من أجله، فتقول له: إن جميع ما بالمنزل لك غير أنني تقيّة ولست بغيا، فإن كنت حريصاً على ماتريد مني فاكذب لي جميع ماتملك من المال والمقار فيقول: على بالكاتب، ويحرر العطية. وبعد ساعة يأتي من يقول للأمير إن أولادك بالباب فتخف إليه الفتاة وعلى جسمها رداء من الكتان الشفيف فيستشعر الرغبة مرة أخرى، فتعيد عليه القول بأنها تقيّة وليست بغيا ولكنها تطلب عهداً بالآ تنازع أولاده أولادها في المال والمقار الذي كتبه لها، فيعطيهما العهد ويسألها إنآله ما جاء من أجله فتكرر عليه الصيغة السابقة وتطلب إليه قتل أولاده حتى لا يكون نزاع بينهم وبين أولادها. فيقول لكن الجريمة التي أردت أن تكون، تقتل الأولاد أمامه وتلقى بهم من النافذة إلى الكلاب والسنائير فتتهش لحومهم وأبوهم مازال يسأل الفتاة الوصال قائلاً قد تم لك جميع ماطلبت، فتقول له: ادخل إلى هذه الغرفة، فمدخل، وينام على سرير من العاج والأنوس وتنام هي على حافة السرير<sup>(١٢٥)</sup>.

هذه قصة مصرية تروية أراد بها الكاتب المصري أن يحذر الناس من مغبة الانصياع الكامل للمدبر لصوت الشهوة. وتكاد هذه القصة بهذه الحبكة نفسها تتكرر في الجزء الأول من قصة «زين الموصف»<sup>(١٢٦)</sup>، فليرجع إليها من شاء.

ولانريد أن نستطرد في نماذج تفصيلية أخرى ولكننا نكتفي بأن نشير إلى نماذج قصصية مصرية أخرى وجدت طريقها إلى (ألف ليلة)، ومن يرغب في مزيد من التفصيل يستطيع أن يرجع إليها:

والبشر<sup>(١٢٧)</sup>، وكذلك التحول من حيوان إلى إنسان أو العكس، وكل ما يتعلق بأعمال السحر وتلبس الجن بالبشر<sup>(١٢٨)</sup>، إلى غير ذلك من عشرات الأفكار والحبكات القصصية، كل ذلك من بنات أفكار الخيال القصصى المصرى.

وقد لانحتاج، كى نكتشف ذلك، إلا إلى أن نمد ألبتنا، ونزيع الغبار الذى طمر النصوص الأصلية وطمس على الذاكرة.

الذى أخذت منه (ألف ليلة) قصة ابن الصديق، الذى يذهب إلى المدرسة فيتنفوق على جميع أقرانه<sup>(١٢٩)</sup>.

إن الموضوعات والتهيمات التى انتشرت من مصر ودخلت فى نسج التراث القصصى لشعوب الشرق والغرب، تند عن الحصر؛ ففكرة العنقاء التى تنبعث من رمادها<sup>(١٣٠)</sup>، وفكرة العصا السحرية التى تحقق المعجزات وتشتق البحر، وفكرة الشخاطب بين الحيوانات

## المواش.

- (١) ردت تحولات إيزيس فى الملحة المصرية التى يسميها سليم حسن «الخاصة بين حور وست»، بينما يسميها جوستاف لوفيلر «معارف حورس وست»، انظر النص الكامل لهذه الملحة لى.
- أ - سليم حسن، الأدب المصرى القديم، ج١ - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص ١٢٧ وما بعدها.
- ب - جوستاف لوفيلر، روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى، ترجمة على حافظ، مراجعة أنور عبد العزيز، سلسلة الألف كتاب الأولى (٦٦)، مكتبة مصر، القاهرة دت، ص ٢٣٧ وما بعدها. وانظر تلخيصاً لهذا الملحة لى.
- ج - عبد العزيز صالح، الشرق الأدنى القديم، ج١ - مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٦، ص ٣٢٩ وما بعدها.
- (٢) هذا هو مظل معروف عن إيزيس إلى زمن للسودى القولى عام ٣٤٦هـ، وكان اسمها عند (هنرى)، انظر، للسودى، أخبار الزمان، دار الأندلس، بيروت دت، ص ١٣٢.
- (٣) Lurker, M., The Gods and Symbols of Ancient Egypt (An Illustrated Dictionary), Thames & Hudson, 1974, Art. Isis.
- (٤) بلوتارخوس، إيزيس وأوزيريس، ترجمة حسن مصطفى بكري. مراجعة محمد صقر عطافة، سلسلة الألف كتاب الأولى (٢٣٥)، دار القلم، القاهرة دت، ص ١٨.
- (٥) Ibid.
- (٦) Ibid.
- (٧) ديودور، ديودور الصقلى فى مصر، ترجمة وميب كامل، دار المعارف، القاهرة دت، ص ٣٤.
- (٨) المرجع السابق، ص ٥٨.
- (٩) بلوتارخوس، إيزيس وأوزيريس، ص ٢٧ وما بعدها.
- (١٠) عبد القادر حمزة، على هامش التاريخ المصرى القديم، ج١ - مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٨٢.
- (١١) Morenz, S., Egyptian Religion, Trans. From German by. A.E. Keep., Methuen & Co. LTD p.257.
- رجل الصلة بين إيزيس وزمزم الطراد انظر أيضاً،
- بارسلاف لى، الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد قسرى، مراجعة محمود ماهر طه، هيئة الآثار المصرية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٢١٤ وما بعدها.
- (١٢) أمولف ليمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبدالمعز أبوبكر ومحمد أنور شكرى، مكتبة مصطفى باى الحلى، القاهرة دت ص ٤٨٧، قارن أيضاً، عبدالقادر حمزة، على هامش التاريخ المصرى القديم، ج٢، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤١، ص ٥٦.
- (١٣) بلوتارخوس، ص ١٨.
- (١٤) عبد الأسويون الهكسوس الإله ست تحت اسم «سوتيج».
- (١٥) أحمد لى، وحسن جمال الدين مختار (المترجمان على التحرير)، الموسوعة المصرية، مجلد (١)، ج١، وزارة الثقافة والإعلام، القاهرة دت، مادة «أسطورة إلهة البشرية».
- (١٦) سيطرت إيزيس على كثير من المعتقد والنحل والممارسات الدينية والصوفية والسحرية، وتلعبها ألباتها أحيانا التنين، إيزيس البيضاء مقابل إيزيس السوداء، انظر،
- (١٧) Richardson, A., Gate of Moon, Mythical and Magical Doorways to The Other World, The Aquarian Press, 1984.
- (١٨) Frazer, Sir J.G., Magic and Religion, Watts & Co., 1944, p.32.
- Budge, E.A.W., Egyptian Magic, Dover Publications, Inc., 1971, p.4 - 5.
- (١٩) قارن أيضاً ما جاء عن «كلارك» حول غموض المصريين لدى الأسويين،
- Clark, R.T.R., Myth and Symbol in Ancient Egypt, Thames and Hudson, 1939, p.11.

- ولهذا الكتاب المهم ترجمة عربية ، انظر :  
 - رندل كلارك، الرموز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.  
 (٢٠) (والترجمة العربية ص ٢٥٦) Ibid, p.263  
 (٢١) رودى بارت، الدراسات العربية الإسلامية في الجامعات الألمانية، ترجمة مصطفى ماهر، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٦٩ - ٧٠.  
 وقد كان هينريخس أحد معاصري رسالة الدكتوراه التي تقدمت بها سهر القلماوى عن ألف ليلة وليلة، انظر ترجمتها وألفها به في:  
 - صلاح الدين الشجدة (مترجم ومحرر)، المستشرقون الألمان، ج ١، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٨٢، مادة: (اليهمانية).  
 (٢٢) جوستاف لوبون، حضارة العرب، ترجمة حافل زهير، عيسى البابى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٤٤٩.  
 (٢٣) جوستاف فون جرونيانوم، حضارة الإسلام - انظر الفصل الخاص بـ ألف ليلة وليلة.  
 (٢٤) كين و. شورتر، الحياة اليومية في مصر القديمة، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة محرم كمال، (سلسلة الألف كتاب الأولى - ٤٩)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٢٣.  
 (٢٥) فريديش فون ديلاين، الحكاية العراقية، ترجمة نبيلة إبراهيم، الألف كتاب، القاهرة، د.ت. ١٩٥٦، ص ٩١ - ٩٩.  
 (٢٦) نجيب ميخائيل إبراهيم، مصر والشرق الأدنى القديم جداً، دار المعارف ط ٢، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٩١.  
 (٢٧) جون راسون، الحضارة المصرية، ترجمة أحمد فخرى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت. ص ٣٥٦.  
 (٢٨) Gardiner, Sir Alan, *Egyptian Grammar*, Oxford University Press, 3rd ed., 1973, p.5.  
 (٢٩) جان بيهوت، مصر الفرعونية، ترجمة سعد زهران، مراجعة عبد المنعم أبوبكر (سلسلة الألف كتاب الأولى ٦٠١)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦، ص ٩٢.  
 (٣٠) المرجع السابق، ص ١٥٥.  
 (٣١) يوليا، معجزات علم المصريات السوفييتي، ضمن كتاب: الجديد حول الشرق القديم مجموعة مؤلفين سوفيت، ترجمة جابر أنى جابر وحاتم الضامن، دار القديم، موسكو ١٩٨٨، ص ١٣٨.  
 (٣٢) أن شورتر، مرجع سابق، ص ١٣٢.  
 (٣٣) جمال الدين الشبل، الأدب المصري القديم، ضمن كتاب: فواث مصر القديمة لمجموعة مؤلفين، القاهرة، دار المقتطف ١٩٣٦، ص ١٣٢ / ٣.  
 (٣٤) جوستاف لوفيفر، مرجع سابق، ص ٢٠.  
 (٣٥) سليم حسن، الأدب المصري القديم ج ١، ص ٢٠.  
 (٣٦) المرجع السابق، ص ٣.  
 (٣٧) حسن طلب، مشكلة القيم في الفكر الفلسفي اليوناني وأصولها في الفكر المصري القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٨٤، الفصل الخاص بالانتماء.  
 (٣٨) جيراردون تشابلد، التطور الاجتماعي، ترجمة لطفي لطيف، مراجعة كمال الملاخ، سلسلة الألف كتاب الأولى (٥٩٩)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٥.  
 (٣٩) جمال حمدان، شخصية مصر: دراسة في عقلية المكان، ج ٢، عالم الكتاب، القاهرة ١٩٨١، ص ٣٩٢ / ٣. وقد أطلقت هذه الدراسة على المصريين القدماء كما يوضح جمال حمدان اسم «أبناء الشمس»، الذين نشروا عبادة الشمس في كل مكان وصلوا إليه، ولذا فقد أطلق إليوت سميت على الحضارة المصرية اسم «حضارة الشمس والحجر» Heliolithic Culture.  
 (٤٠) و. ج. بيري، نمو الحضارة، ترجمة لويس إسكلندر، مراجعة على أدهم، سلسلة الألف كتاب الأولى (٣٣٥)، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦١.  
 (٤١) Smith, G. Elliot, *In The Beginning*, Watts & Co., 2nd ed. London 1934, p. 99.  
 (٤٢) Ibid, p. 101.  
 (٤٣) Ibid, pp.102-103.  
 (٤٤) Ibid, 102.  
 (٤٥) Ibid, 104.  
 (٤٦) و. ج. بيري مرجع سابق، ص ١١١ / ٣.  
 (٤٧) المرجع السابق، ص ١٢٥.  
 (٤٨) صاحب هذا الكشف المثير هو الإنجليزي كراوفورد O.G.S. Crawford، انظر: بيري، ص ٨٠ / ٨١.  
 (٤٩) جمال حمدان، مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٦٨.  
 (٥٠) Childe, V.G., *Progress and Archaeology*, Watts & Co., 1944, p.57.  
 (٥١) Otpewho, *Laidore, Myth in Africa*, Cambridge University Press, 1983, p.p.15 - 20.  
 (٥٢) وفان أيضاً بيري سوكولوف، الفولكلور: قضايا وفانها، ترجمة طلحى شعراوى وعبدالحاميد حواس، مراجعة عبدالحاميد بولس، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ٩١ وما بعدها.  
 (٥٣) المرجع السابق، ص ١١٠.  
 (٥٤) روث بنديكت، الألوان من الثقافات الشعوب، ترجمة عمر النوروى ومحمد عبد الرحمن ومحمد مرسى أبو الليل، مراجعة حسن محمد جوهري، لجنة البيان العربى، القاهرة، د.ت. ص ٣٣.  
 (٥٥) بيري سوكولوف، مرجع سابق، ص ٩٢.



- (٥٦) المرجع السابق، ص ٩٣.
- (٥٧) فين ديولون وجاك فلاندي، مصر، ترجمة هاني يونس، مراجعة محمد شفيق غريال وعبد الحميد الدواخلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت، ص ٢٩٣.
- (٥٨) وب. إيسري، مصر في العصر الفيلق، ترجمة راشد محمد نور ومحمد علي كمال الدين، مراجعة محمد عبد المنعم أبو بكر، سلسلة الألف كتاب الأولى (٣٠٦)، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٧ ص ١٩٣.
- (٥٩) سيد مظهر الدين تافلي، التاريخ الجغرافي للقرآن، ترجمة عبد الفتاح غنيم عبد القادر، مراجعة حسن محمد جعفر، سلسلة الألف كتاب الأولى (٦٧)، لجنة البيان العربي، القاهرة ١٩٥٦. يحرر هذا الكتاب في مجلده، خاصة من الفصل الثامن ص ١٣٦ حتى نهايته، من المجلدات الثلاثة التي حوت عن وجهة النظر الإسلامية في دراسة الشعوب البائدة التي عثت عنها القرآن الكريم.
- (٦٠) سيد القمني، النبي إبراهيم والتاريخ المجهول، سدا للنشر ط (١)، القاهرة ١٩٩٠، مواضع مطرقة.
- (٦١) محمد حرد مرزوقة، عروة مصر قبل الإسلام وبعده، المكتبة المصرية ط (٢)، بيروت ١٩٦٣، ص ١٥ وما بعدها.
- (٦٢) ستهير موسكافي، الحضارات السامية القديمة، ترجمة السيد مطلوب بكر، دار الكتفب العربي، القاهرة دت، ص ١٩٨.
- (٦٣) المرجع السابق، ص ٣٦٠ من هوائل المخرج.
- (٦٤) المرجع نفسه، ص ٢٢٢.
- (٦٥) محمد أبو شكرى، العمارة في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠، ص ٢١.
- (٦٦) سورة الحجر، آية ٨٢.
- (٦٧) الأسطوري، المسائل والممالك، تحقيق محمد جابر عبد المال الجني، مراجعة محمد شفيق غريال، دار القلم، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٤.
- (٦٨) نشوان الحميرى، خمس العلوم وفواء كلام العرب من الكلوم، طبعة وزارة الثقافة والإعلام اليمنية، صنعاء ١٩٨١، ص ١٠٩. وما له دلالة هنا، أن المؤلف يعلق على وجود هرم، بلعين بولوك، والهرمان بمصر لها - (مكتفا؟) - بناء عجيب يقل إلهما كيران للمكين من ملوك مصر الأولين.
- (٦٩) جيمس هنرى بوسيد، تطور الفكر والدين في مصر القديمة، ترجمة زكى سوس، دار الكرنك، القاهرة ١٩٦١، ص ٧٩ - ٨٤، قارن أيضاً، جون ولسون في كتابه المشار إليه في التماس (٢٧)، ص ١١٧ وما بعدها، حيث يحرر ولسون أنه بدأ الخلق من الكلمة يمر وحده عن الجانب الفلسفى في الفكر المصرى.
- (٧٠) ستهير موسكافي، مرجع سابق، ص ٣٦١ من هوائل المخرج.
- (٧١) لسان العرب، مادة «ألف».
- (٧٢) Lewis, C.S., An Experiment in Criticism, Vikas Publishing House PVT Ltd, 1979.
- حيث ورد هذا الكتاب بعدة القصة إلى الأسطورة في الفصل الخامس المترن On Myth.
- (٧٣) عمر رضا جفلة، معجم لسان العرب، ج (١)، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨، مادة (عزاعة).
- (٧٤) ابن الزبير، هوائك، جمع يحيى الجبورى، مؤسسة الرسالة ط (٢)، بيروت ١٩٨١، ١١ / ٣٧.
- (٧٥) القنبرى، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص (١)، وزارة الثقافة والإرشاد القومى دت، ص ٣١٢.
- (٧٦) حسن طلب، متخاض بن عمرو الجرمسى، أول من وصلنا شعره من الجاهليين الأوائل، دراسة منشورة بالملاحق الأسبوعى لبريدة «الرباعية القطرية»، ١٩٨١/٧/١. قارن أيضاً - فاروق عرسيد، في الرواية العربية، عصر التجميع، دار الفروق ط (٢) القاهرة ١٩٧٥، الفصل للمقود عن «مضاض ومي» ص ٨٩ وما بعدها، وعن «الحارث بن مضاض» ص ١٠٧ وما بعدها.
- (٧٧) الخطيب البغدادى، طبيب العلم، تحقيق يوسف القمنى، دار إحياء السنة النبوية ط (٢)، ١٩٧٤، ص ٤٩ وما بعدها.
- (٧٨) ابن منظور، مختصر تاريخ دمشق لابن عسكرك، ج (١)، تحقيق روجيه النطش زياش عبد الحميد مراد ومحمد مطيع الحافظ، دار الفكر ط (١) دمشق ١٩٨٤، ص ١١٤.
- (٧٩) مصطفى ماهر، مختارات من الأدب القصصى الألفى - العصر الوسيط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٣، ص ٥.
- (٨٠) Kabir, Humayun, The Indian Heritage, Asia Publishing House 3rd ed., reprinted 1964.
- (٨١) انظر، بلوهر ووفاسف، تحقيق فانيال جيماني، دار الفرق، بيروت ١٩٨٦.
- (٨٢) سهر القلمارى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف (١) القاهرة ١٩٥٩، ص ١٤.
- (٨٣) ابن الجوزى، تاليس إلهى، مكتبة المنلى، جدة ١٩٨٣، ص ١٧٢ وما بعدها.
- (٨٤) نادر المظنة، المزاج والرمز الصوفى، دار الباحث ط (١)، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢٣، وقد تضمن هذا الكتاب تحقيقاً لمخطوطة (مراج النى).
- (٨٥) انظر مثلاً، ابن عربى، الإسراء إلى المقام الأسرى، تحقيق سداد الحكيم، منارة للطباعة والنشر ط (١)، بيروت ١٩٨٨.
- (٨٦) بروكلمان، مرجع سابق، ج (٦)، ص ١٦٣.
- (٨٧) انظر، أبو جعفر أحمد بن يوسف، المكافأة تحقيق أحمد أمين وحلى الجارم بك، للطبعة الأسرية ط (١)، القاهرة ١٩٤١.
- (٨٨) انظر، حمدان بن يحيى المري، مختصر رواق الجالسى، دار الإيمان ط (١)، بيروت ١٩٨٥، وعلى هامش هذا الكتاب كتاب آخر مهم من كتب القصص لابن الجوزى، بعنوان ملطوط الحكايات.
- (٨٩) انظر، ابن عبد البر القرطبى، بهجة الجالسى والنس الجالسى وشهد اللذان والهاجس، تحقيق محمد مرسى الخولى ومراجعة عبد القادر القط، دار الكتفب العربي للطباعة والنشر، القاهرة دت.
- (٩٠) ابن عمر البنى، مضافة أمثال كتاب كليلة ودعة بما أشبهها من أشعار العرب، تحقيق محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٦١، ص ٢.
- (٩١) أحمد محمد الخطاط، للملاحق السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة، وزارة الثقافة والإعلام ط (٢) بغداد ١٩٨٦، ص ٤٠٢.
- (٩٢) بروكلمان، مرجع سابق، ج (٦)، ص ١٦٧.
- (٩٣) انظر، أبو الطاهر الأردى، حكاية أبى القاسم البغدادى، طبعة مصورة عن تحقيق المسفرق أم مبر A. Mez، هيلبرج ١٩٠٢.

- (٩٤) انظر: كتاب الحكايات العجيبة والأخبار القديمة، طبعة مصر: عن تحقيق المستشرق هايز فير H. Weber، فيسبادن ١٩٥٦.
- (٩٥) فاطمة حسن المصري، الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٨٦، وتناول الباحثة رأي عالم المسكوبية «ديفيد بيلي» في أن حاجة الديانة البوذية الفريدة إلى القصة بوصفها وسيلة من وسائل تنمية الخيال وتعليمه، هي التي جعلت من الهند في ربه الموطن الأول للقصة؛ ثم تورد الباحثة آراء العلماء الذين عارضوا «بيلي».
- (٩٦) لوفيلر، مرجع سابق، ص ٢٠، ولهايدل في الصفحة نفسها.
- (٩٧) للمرجع السابق، ص ٢١١، يناقش لوفيلر في التقديم لهذه القصة مسألة الأصل الآسيوي لفكرة حصة خمر الفتاة وعبرها في جنب العائلي.
- (٩٨) إيمان ديوتون وجاك فانديه، مرجع سابق، ص ٤٥٥.
- (٩٩) كيوهلف، الرسالة الثانية، تحقيق بطرس بولجاكوف وأكس خلتونوف، ترجمة محمد منير مرسى، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧٠، ص ٨٩.
- (١٠٠) سليم حسن، مصر القديمة، ج ١٣، دار الكتاب العربي، القاهرة ٥ دت، ص ١/٦٣٠.
- (١٠١) أبو هلف، مرجع سابق، ص ٩٥ - ٦.
- (١٠٢) انظر نص قصة «كولوت وألموند» في ترجمة لوفيلر للذكرى أعلاه، ص ٢٩٢.
- (١٠٣) سليم حسن، الأدب المصري القديم، ج ١ (١)، ص ١٠١.
- (١٠٤) رالف ليتون، دراسة الإسكان، ترجمة عبد الملك الخائف، المكتبة المصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٤، ص ٤٥٢.
- (١٠٥) لوفيلر، مرجع سابق، ص ١٥١.
- (١٠٦) كريستيان هروث فيليكس، ثوت هيج آمون، ترجمة أحمد رضا ومحمود خليل النحاس، مراجعة أحمد عبدالحليم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤، ص ٣٨.
- (١٠٧) أحمد محمد الشحات، مرجع سابق، ص ٧١ وما بعدها.
- (١٠٨) لوفيلر، مرجع سابق، ص ٧/١٣٦.
- (١٠٩) للمرجع نفسه، ص ٩١.
- (١١٠) عبد العزيز صالح، الفرق الأولى القديم ج ١ (١)، مكتبة الأجلو المصرية ط (٢٢)، القاهرة ١٩٧٦، ص ٥٠/٣٤٨.
- (١١١) سليم حسن، الأدب المصري القديم ج ١ (١)، ص ٤٨.
- (١١٢) جوسيف لوبون، الحضارة المصرية، ترجمة صادق رستم، القاهرة، دت، ص ٣٠/١٢٨.
- (١١٣) ألف ليلة وليلة، طبعة مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة دت، المجلد الرابع، ص ٥٧ - ٥٩ من «حكاية القاهر مع منفوتة زين الموصلة»، ويذكر ذلك صبيح أخرى، انظر مثلاً «حكايات كاتجن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»، كتاب ألف ليلة وليلة، المجلد ٣، ص ١٣٨ - ١٣٧.
- (١١٤) لوفيلر، مرجع سابق، ص ٩/١٨٨.
- (١١٥) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق..
- (١١٦) إيمان ديوتون وجاك فانديه، مرجع سابق، ص ٥٤٩.
- (١١٧) لوفيلر، مرجع سابق، نص قصة الأخوان.
- (١١٨) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، حكاية قصر الزمان.
- (١١٩) أشار إلى هذا التأثير كل الباحثين الذين درسوا قصة الأخوان نظرياً.
- (١٢٠) عبدالمعز صالح، مرجع سابق، قصة نجاة اللاح ص ٣٤١ وما بعدها، أما «لوفيلر» فيسمى هذه القصة «الفرق»، انظر ص ٧٤ وما بعدها.
- (١٢١) يتفق كل الباحثين في علم المصريات على أن هذه القصة هي أصل ما جاء في «السطيف البحري»، انظر مثلاً: James, T.G.H., An Introduction to Ancient Egypt, British Museum, 1979, p.110.
- (١٢٢) انظر: عبد القادر حمزة، مرجع سابق، ج ١ (١)، ص ٧٦ - ٨١، حيث يعقد المؤلف مقارنة بارعة بين قصة «الفرق» المصرية. وما جاء في «أوهيسا هوميروس» عن مغامرات «هوليس»، وهي مقارنة لا تدع مجالاً للشك في أن القصة لمصرية، هي الأصل الذي نقل عنه القاهر الإغريقي، ويؤكد في ذلك «لوفيلر»، انظر كتابه المذكور ص ٧٣.
- (١٢٣) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، قصة الأميرة زين الموصلة.
- (١٢٤) انظر نص القصة في كتاب لوفيلر المذكور أعلاه.
- (١٢٥) لوفيلر، مرجع سابق، ص ٢٢١.
- (١٢٦) هروث، الجزء الثاني من تاريخه بعنوان هروث ويحدث عن مصر، ترجمة محمد صقر شافعا ومراجعة أحمد بدوي، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦، ص ٧٣.
- (١٢٧) ص ١٧٨ - ٩. فان ملاكره «ارلند كلارك» تحت عنوان: «المناء» The Phoenix في كتابه للذكرى أعلاه، ص ٢٤٥ - ٩ من الأصل الإنجليزي وص.
- (٢٤١) ٤ من الترجمة العربية. وحول خبر القضاء على المناء في بلاد العرب على يد «علاء بن سنان الجسي» انظر: - ابن سعيد الأندلسي، لشدة الطرب ج ٢، تحقيق نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٨٢، ص ٥٤٤.
- (١٢٧) انظر قصة «الأخوان» في لوفيلر، ١٩٨ وما بعدها.
- (١٢٨) انظر قصة «أميرة بختان» في لوفيلر، ص ٢٩٣ وما بعدها.

---

# المسخ

## في حكايات ألف ليلة وليلة

---

### أميمة أبوبكر\*

---

صورة بالآله من المسوخ  
ومله أن تكون من السوخ  
لقد حباب امرؤ يمسى ويضحى  
ينقل في السوخ أو رسوخ<sup>(١)</sup>

---

لستخدامهم على مكائهم فما استطاعوا مضياً ولا يرجعون»  
(س/٦٧). فاستخدام هذه الكلمة يوحي بأن المسخ إنما  
يكون انتقالاً من أعلى إلى أدنى، كما أشار إلى ذلك  
ثروت عكاشة في تقديمه لترجمة كتاب (ميثامورفوزس)  
للشاعر الروماني «أوفيد»<sup>(٢)</sup>. ففي مجال عقيدة التناسخ،  
إذن، يكون «المسخ» هو نقل الروح إلى جسم أرفع،  
و«المسخ» نقل الروح إلى ذوات أرفع، و«الفسخ» نقل  
الروح إلى الحشرات، و«الرسخ» نقل الروح إلى النباتات  
والجماد<sup>(٣)</sup>.

وهذا ما يحدث في حكايات المسخ المتضمنة في  
(ألف ليلة وليلة)، حيث يتحول الأدميون في هذه

إذا كانت كلمة (metamorphosis) تشير في  
الأصل إلى نوع من الحكايات الخرافية المعروفة في  
اليونانية القديمة منذ «هومروس»؛ حيث لم يكن التغير  
السحري لصور الكائنات الحية وأشكالها وتحولها من  
شكل لآخر مشروطاً في ذلك بالانتقال من مستوى معين  
إلى آخر، فإن الكلمة العربية المرادفة لها - المسخ - تعني  
بالأخص تحويل صورة إلى صورة أقيح منها، وقلب  
الخلق من أصلها إلى شيء آخر (كما ورد في  
«اللسان»)، أي أن الانتقال يكون من حال عليا إلى  
حال دنيا؛ فقد جاء في الآية الكريمة: «ولو نشاء

---

\* مدرس بقسم اللغة الإنجليزية؛ كلية الآداب، جامعة القاهرة.

---

الحكايات إلى حيوانات مختلفة. وتدعو تفاصيل هذه التحولات الخلقية، من الصورة البشرية إلى الصورة الحيوانية، إلى الاهتمام بتوظيفها الدلالي وتكرارها بطريقة نمطية معينة يمكننا من استخلاص معان أدبية ورمزية. وقد اعتبرت «ميا جيه هارده» أن طريقة تناول المسخ في (الليالي) - بصرف النظر عن أصوله الأسطورية غير العربية - إنجازاً أدبياً لنصر الابتكار العربى<sup>(٤)</sup>. نحن، إذن، بصدد عزل وعرض هذه المشاهد القائمة في حكايات مثل «الجنى والتاجر» و«الحمال والثلاث بنات» و«سيدى نعمان» لنرى كيفية استخدامها والعناصر التى تؤكدها.

وفي الآداب الأخرى بصفة عامة، يكتسب موضوع التحولات ومسخ الكائنات بطبيعته أبعاداً وإيهامات خاصة، ويناقشه الدارسون باعتباره «تيمة» أدبية تشير إلى الانفصال بين الجسد والوهمى أو العقل، بين الشكل والجوهر، وذلك عندما يحدث الانقلاب من خلقة إلى أخرى، ولكن مع استمرار الإدراك الداخلى للشخصية المسروعة، وهو ما أسماه أحد الكتاب «محنة استمرار الوهمى»<sup>(٥)</sup>، فينتج عن هذا انسلاخ الشخصية وانزالتها، ليس فقط عن نوع المخلوقات الذى تنتمى إليه، ولكن أيضاً عن ذاتها الأساسية والمقومات التى تربطها فى الأصل بشكل معين، فكانه كايوس مفزع بسجن الوهمى فيه داخل جسد غريب لا يعرفه، رغم أنه يتحرك ويتنفس به. وهكذا، يصبح المسخ تجسيدا «للعقل المنعزل عن النفس»<sup>(٦)</sup>. ولا نفوتنا الإشارة هنا إلى الفكرة النواة فى مشاهد المسخ القائمة عند «أولفهد» مثل مشهد «إيو» الحسناء التى مسحها الإله «جوهتر» إلى بقرة (انظر ترجمة ثروت عكاشة، ص ٤٦). وفي رأى ناقد آخر، فإن التحول أو المسخ له أشكال متنوعة، ودراسته تقع فى مجالات تتراوح بين علم الأثرولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الجمال، ودراسة الأدب. أما عن «التحول الأدبى» (Literary metamorphosis) المستخدم فى الأنواع

الأدبية المختلفة، فله علاقة «بالبحث عن الهوية»<sup>(٧)</sup>، الانفصال والخروج إلى «الأخر» لتصرف كنه الهوية الأصلية من جديد. فانهزال النفس المفكرة الواحية عن الجسد، يتيح الفرصة لاستكشاف هذه الهوية الكامنة فى طبيعتها المنعزلة المجردة. ويجد الكاتب فى النظريات الفلسفية عن النفس (Theories of the self) وفسي الدراسات السيكولوجية عن الانقسام الداخلى للنفس (divided self)، ما يلقي الضوء على التحليل النقدي للموضوع، فيظهر المسخ تجسيدا صارخا «لحالة الانقسام فى الشخصية الإنسانية»<sup>(٨)</sup>. ويستخدم الكاتب صورة «الخنزير الفاخر فاه» (The gaping pig) - وهو عنوان الكتاب - مثالا تصويريا لما يوحى به المسخ الحيوانى؛ فيشرح كيف أن من عادة حيوان الخنزير أن يفتح فكاه على آخرهما بصورة غريبة متكررة حتى ليهود كأنه يضحك ضحكاً مستهزئاً، فى حين أنه يقوم بالحركة نفسها التى تبرز منه عندما يصرخ. هل هو يضحك؟ هل هو يصرخ؟ إن هذه الضحكة/ أو الصرخة المكتومة تتحدى البشر فى محاولتهم فهم الطبيعة الحيوانية أو الإنسانية، ووضع الفواصل والفروق بين عوالم الخلق المختلفة.

ولاشك أن موضوع المسخ الحيوانى فى (ألف ليلة وليلة) يدخل فى مجال الحديث عن الأصول الهندية واليونانية للخرافات فى (الليالي)<sup>(٩)</sup>، ويرتبط بمقيدة تناسخ الأرواح الهندية، وهى أهم عنصر فى إبداع قصص الحيوان فى الأدب الشعبى. فخلقة المسخ إذن لها شقان؛ الشق الأول يخص حكاية الحيوان الشعبية، والشق الثانى يخص عالم السحر والخرافات. ونحن نعرف أن حكاية الحيوان من أصل هندي من حيث الهيكل والفكرة الأساسية، ولها أيضاً أصل يونانى فى خرافات (إيسوب)، فيجتمع هذان الفرعان فى استخدام الحيوان للوعظ ولغرض تهليلي. ولكن، بينما يتصرف الحيوان باعتباره حيواناً فعلاً فى الحكايات اليونانية القديمة، نجد فى الفلكلور الهندى يتصرف تصرف الإنسان ويتكلم بلسانه

كما أن له مراتب الإنسان، كأن يكون الأسد مثلاً فى مقام الملك أو الثعلب وزيراً.. إلى آخره<sup>(١١)</sup>. أما المسخ، فهو يبدو كأنه الوسيلة المثلى للجمع بين الحالتين، كما سيظهر لنا عند عرض الحكايات. وقد كتبت سبيل القلماوى عن هذين القسمين فى قصص الحيوان:

«القسم الأول الذى يكون فيه الحيوان شخصاً من شخصيات القصة يتحرك ويتصرف ويتكلم...، والقسم الثانى الحيوان فيه مجرد رمز كما نجد فى الناحية الاعتقادية أو الدينية وإما مجرد صورة تتفصّل شخصيتها القصة»<sup>(١٢)</sup>.

والمباراة الأخيرة إشارة إلى حكايات المسخ التى سنعتبر أنها تحمل بالفعل دلالات رمزية.

ويوضح لنا عبد الحميد يونس أن حكاية الحيوان من أقدم أشكال الحكايات الشعبية على الإطلاق، وهى شكل قصصى يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسى، وبعد امتداداً للأسطورة بصفة عامة:

«والراجع أن التطور الأول من الأطوار التى مرت بها حكاية الحيوان يتم بالانحصار على وظيفة التفسير المباشر وغير المباشر. وهذا هو السبب الذى جعل النارسين يضعون هذا النمط التفسيرى فى مقدمة السياق الزمنى الذى استغرقته حكايات الحيوان. ومن هنا فإنها تخلق أو كانت تخلق من تأكيد المثل الأخلاقية أو الوعظ الاجتماعى. ويبدو أنها تفرعت بعد هذا التطور إلى نوعين أدبيين يختلفان شكلاً ووظيفة: (١) الخرافة التى تستهدف هاية أخلاقية، (٢) ملحمة الوحوش»<sup>(١٣)</sup>.

أما الشق الثانى المتعلق بالمسخ فى «الليالى»، فهو عالم السحر والخوارق. فالتحويلات كلها تحدث بسبب

أعمال السحر الذى تمارسه الجن والعفاريت والحواريات وبعض النساء اللاتى تعلمن أسرار السحر والقدرات الخارقة، فهن يمتحن بمسخ إنسان أو آخر إلى كلب أو قرد.. إلخ، وفى بعض الأحيان، يعود الشخص إلى صورته الإنسانية الأولى أو لا يعود، وهى طبعاً أحداث تقدم على أنها ممكنة الوقوع أو جزء من الواقع. وهذا الواقع السحري أو المنطق السحري الخاص بعالم الخيال فى الحكايات، هو ما أسماه «لوتز روغريك» فى دراسته عن دور الواقع فى الحكايات الشعبية بـ«الرؤيا السحرية للعالم»<sup>(١٤)</sup>. بالنسبة إلى «روغريك»، يأتى السحر فى مرحلة متأخرة من تطور العلاقة بين الإنسان والحيوان، كما صورها الأدب الشعبى عامة. ففى بادئ الأمر، وجد أن المسخ كان يرد بالحكايات دون اللجوء إلى عامل السحر أو الخوارق، فكان مسخاً لإرادياً يتم بسهولة وسلاسة، فيغير المخلوق نفسه من صورة إلى أخرى دون الحاجة إلى تفسير الظاهرة، كأنها نتيجة طبيعية للاختلاط المتأصل فى القدم بين الإنسان والحيوان. ولكن، مع التطور الفكرى للإنسان وتنامى وعيه بذاته، يزداد الإدراك أو الوعى بالفروق بينه وبين الحيوان. وظهر ذلك فى عنصر السحر والخوارق لتفسير حوادث المسخ. وهذه المرحلة التى تحتاج فيها القصص إلى شخصية ساحر أو جنى لمسخ إنساناً إلى حيوان. وبعد ذلك تأتى مرحلة تأثير الفكر الدينى، ويصبح السحر مرتبطاً بخصائص شيطانية شريرة، والمسوخ نتيجة الاستخدام المهرم للسحر الأسود المؤذى والضار، لأن فيه تعارضاً مع الخلقة الأصلية للإله، فالله وحده هو القادر على المسخ باعتباره نوعاً من أنواع العقاب. ومن هنا «يصبح المسخ إلى الحيوان عملية مهينة فيها تجريد من الإنسانية وتحقير»<sup>(١٥)</sup>، وهو عقاب تستحقه الشخصية الشريرة. أى أن توظيف المسخ هكذا، فى هذه المرحلة، يدل على أن الحكاية الشعبية أصبحت نوعاً أدبياً محدد الخصائص بذاته تركب أو تجمع حسب حس فنى واضح، فتتطلب القواعد الفنية، لمثل هذا النوع القصصى، أن التهمة التى

بأن الحيوان ما هو إلا مخلوق إنساني في الأصل، ولكن محول أو مسوخ إلى شكل حيواني<sup>(١٩)</sup>.

ثانياً؛

هذه الحالة المختلطة تمثل دراسة مبتكرة لطبيعة الحيوان من منظور إنساني - من وجهة نظر المسوخ نفسه أو أقرب شخصية إليه - كأن يسرد المشهد مثلاً من داخل نطاق التجربة الإنسانية في بعدها الحيواني (مثل الصعلوك الثاني في حكاية «حمال بغداد» و«سیدی نعمان»...).

ثالثاً؛

من حيث الدلالة الرمزية، نجد أن تأكيد تجربة التحول نفسها من شكل إلى آخر مع عدم تغير جوهر المشاعر والخصائص الذاتية، يمثل فكرة الاستمرار والاختلاط بين مخلوقات ونطاقات وعوالم قد تبدو متباعدة، وهي صورة مجسدة لطمس أي فواصل أو فوارق وتخطي الحدود؛ وقد أطلقت سهر القلماوي، على هذا الوضع «الاختلاط الخيالي»<sup>(٢٠)</sup>، أي خلق وجود خرافي متلون تختلط فيه الأشكال والهويات في سلاسة عجيبة. ولكن يلاحظ أن هذا الوجود الخرافي تواجهه، في أغلب الأحيان، النزعة إلى تصحيح هذا الوضع المختلط، ولرجاع درجات الخلق إلى ترتيبها الأصلي ومستوياتها المعروفة من أعلى إلى أدنى، وهذا يتمثل في اتجاه الحكاية إلى إبطال السحر والوصول إلى «وضع أصل»، فيه يعود الإنسان إنساناً والحيوان حيواناً، كما يتمثل في فكرة السجن داخل شكل مكبل وعدم القدرة على التعبير والانحطاط إلى مستوى القبح... إلى آخره. فهناك، إذن، شد وجذب بين عالمين: عالم اختلاط الفواصل وطمس معالم بنية الواقع (المسخ) وعالم الحدود الطبيعية الموضوعة واحترام مستويات الخلق.

الحكاية الأولى - حكاية الجنى والتاجر - صنفت على أنها من الخرافات ذات الأصل والنمط الهندي، إلا

سيطرت على مسار الحكاية - عقدة التحول - يجب أن نخل بمودة الشخصية الرئيسية (الطرف البرئ أو الضحية) إلى الشكل الإنساني، بينما تمسح الشخصية الشريرة إلى حيوان بصفة نهائية بغرض الحط من قدرها وتحقيق نوع من العدالة. وهذا ما يحدث في حكايات (الليالي)، عندما يتجرع الطرف البادئ بفعل من أفعال الظلم كأس المسخ نفسها. يقول «روخريك»:

«كان المسخ في الأصل تعبيراً عن واقع وحقيقة (magical reality) في الحكاية الشعبية ثم أصبح مجرد تيمة أو صيغة: المسخ نتيجة للسحر الأسود ثم التحرر منه والنهاية السعيدة»<sup>(٢١)</sup>.

من خلال أحداث المسخ في حكايات (ألف ليلة)، يتضح الأتي: أن الإنسان يمتلك هوية واحدة من الممكن أن تعبر عن نفسها أو تظهر مجسدة في أكثر من صورة؛ وهي تجربة فريدة يتم الخلط فيها بين الصورة الحيوانية والذات الإنسانية. والحكايات تسجل هذه التجربة بدقة واقتضام. نلاحظ التأكيد على آلية التحول نفسها وتسجيل أثرها في تصرف المخلوق المسوخ الذي يتحرك ويسلك سلوك الحيوان، بما للحيوان من وظائف جسدية بعينها، منها عدم القدرة على الكلام مثلاً، إلا أنه من حيث الفهم والإدراك والشعور... يظل للمسوخ قدرات الإنسان، وهذه هي «الحالة المختلطة» التي ذكرتها جيرهارد<sup>(٢٢)</sup>.

إن هذه الحالة المنيرة لها أبعاد كثيرة:

أولاً؛

هي تأكيد الرابطة القديمة التي تؤدي إلى وضع الإنسان والحيوان على قدم المساواة، حيث سهولة وإمكان حركة الروح من مخلوق إلى آخر، ودفعها إلى غرض «تجربة (أنا)» حيوانية أخرى<sup>(٢٣)</sup>؛ كأن المسخ مجرد غطاء حيواني يحجب النفس الإنسانية لفترة ما. وفي رأي «روخريك» يدل هذا على الفهم الشعبي القديم القائل

جسمانية محدودة بطبيعة الشكل الحيواني التي حبست فيه. وذكرونا هذا أيضاً بأوليد، فما هي «ايو» مرة أخرى التي مسخت بقرة:

«ولقد أنكرتها جنيات البحر وما عرفنها...  
وبقيت مشار إعجاب الأب ودهشة شقيقاتها  
يطعمها الأب بيديه الأوراق التي يقتطفها  
فتلثم يديه بفمها وتعلقهما بلسانها، وهي  
لانملك أن نفسح عن شيء وتلمس هذا  
العجز من نفسها فتظهر دموعها» (٢٢).

وهناك كذلك الحورية الأركادية التي مسخت دبة،  
والتي تتحول نوسلاتها إلى زمجرة مخيفة:

«فأخذت تبت حزنها بأنين متصل وتفرغ  
للسماء برفع يديها بعد تحويلهما إلى  
قدمين» (٢٣).

أما في حكاية الشيخ، فتتخذ بصيرة ابنة الراعي إلى  
«حقيقة» هذا المخلوق - العجل - إلى ما وراء صورته  
الظاهرة، وهي الطرف الذي يستطيع تخليصه ولوجاعه  
إلى صورته الأولى، لتطابق الشكل مع الجوهر أو الروح،  
بعد أن مثل المسخ نزاعاً واضطراباً للهوية. ورغم حل  
العقدة في نهاية الحكاية وعودة الابن المسوخ إلى هيئته  
الإنسانية، فإن عقاب الزوجة الأولى يكون في مسخها  
إلى خيالة يقاتلها على ذلك في صحبة الشيخ زوجها،  
وهو المشهد الذي بدأنا به. فلا يزال إذن الاجتماعان  
متمثلين في الحكاية: العالم المختلط في هويات مخلوقاته،  
والعالم المحافظ على الحدود والفواصل.

وفي حكاية الشيخ الثانية الذي يصطحب معه  
كلبتين، هما أخواه اللذان حاولا قتله بإلقائه من سفينة  
كان الثلاثة عليها، وعندما تنقذه زوجته (العفريتة) تعاقب  
الأخين بمسخهما إلى كلبتين، وقد جربا إلى الشيخ  
أخييهما «وبكيا وتعلقا به». فالمسخ هنا أيضاً يرتبط  
بعقاب، ويتضمن كذلك فكرة الإنسان المهبوس في جسد

أن دب ماكدونالد أكد أنها من أصل عربي؛ إذ هي  
عربية الطراز تمت إلى الصحراء بصلة واضحة، ويروىها  
«المفضل بن سلمة» المتوفى ٨٦٥م في الكتاب الذي  
صنّفه في الأمثال وسماه «الفاخر» (٢١)، وقسّم هذا  
باعتباره دليلاً على استخدام الإطار الفارسي أو الهيكلي  
الهندي ولكن لجمع حكايات عربية أصيلة. على أية  
حال، هدفنا هو أن نقابل جزئية المسخ التي استخدمت  
لبناء الحكاية حولها. إن قصص الشيوخ الثلاثة التي  
يحكونها للجنى لإنقاذ حياة التاجر، تبدأ بأن كل واحد  
منهم يسافر في صحبة حيوان هو في الأصل إنسان  
مسوخ، عقاباً على شر ارتكبه.

الخيالة التي يصطحبها الشيخ الأول هي في الحقيقة  
زوجه الأولى التي سحرت زوجه الثانية إلى بقرة وولدها  
منه إلى عجل، ثم هوقبت بعد ذلك بأن تحولت هي  
نفسها إلى خيالة. أي أن الحكاية تحتوي على مسخ  
مزودج لطرف برئ - الضحية - ثم للطرف الجاني (أي  
أنه ظلم أو عقاب مستحق)، مما يشير إلى وضع مقلوب  
يجب أن يصحح. ولكن ما يسترعى الانتباه هو الاهتمام  
المردى بتفاصيل تصرفات المخلوقات المسوخة  
وسلوكلها؛ فعندما يهيم الشيخ بذبح البقرة «يصيح ويبكي  
بكاء شديداً»، ويتكرر الشيء نفسه مع العجل الذي  
«يقطع حبله ويهجرى» إلى الشيخ الذي «يتمرغ ويولول  
ويبكي». فالشعور الإنساني والفهم والإدراك، بل القدرة  
على إظهار مشاعر الخوف والترجي، هي ملامح من  
صميم هذه الخرافة، ولولا هذه الجزئية بالذات ما كان  
للحكاية من أثر في نفس سامعها الجنى، ولا كان لها  
تأثير من الناحية الفنية على قارئها. فالهوية الإنسانية نشع  
من تحت الغطاء أو الجلد الحيواني، ولكن دون القدرة  
الكاملة على الاتصال أو الإفصاح (التمثيل في الكلام  
المباشر طبعاً)، مما يكسب المشهد سمة الكابوس؛ تطويق  
وانغلاق جسدي لروح نبهى الخلاص والإعلان عن  
نفسها، ولا يستطيع أن تتحرك إلا من خلال قدرات

السحر نوعاً من الضرر لا يصل إلى حد القتل، ويمجد من العفو في الوقت نفسه، أي أن المسخ هنا حالة بينية ليس فيها حياة بشرية كاملة وليست نهاية مؤكدة للحياة، ولكنها استمرار لحياة منقوصة ممسوخة إلى درجة أقل من الأصل (في «أوليد» يرد تعبير «عذاب بين بين» على المسخ الذي لا هو نفي ولا موت - كما تتضرع «مورها» الآئمة إلى الآلهة قائلة: «... إني غير راضية في أن أدنس الأحياء بهيئتي بينهم ولا الموتى بذهابي إليهم، وإني أتوسل إليكم أن تذهبوا بي بعيداً عن مملكتي الموتى والأحياء، وأن تمسخوني كائناً آخر تمتنع عليه الحياة والموت معاً»).

ويحول العفريت إلى فرد، وبعد هذا أقصى وسيلة للتعذيب؛ حيث الهبوط المروع إلى أقبح شكل ممكن من صورة الإنسان المكرم. ولا يفوتنا هنا ذكر ما ورد في القرآن الكريم عن صورة القرد باعتباره رمزاً للقيح والحالة الدنيا مقارنة بالإنسان، وفي الآيات التي توضح غضب الله - سبحانه وتعالى - على اليهود («فقلنا لهم كونوا قردة غاسقين» - البقرة ٦٥، «فلما عتوا عن ما نهوا عنه قلنا لهم كونوا قردة غاسقين» - الأعراف ١٦٦).

ومن لزوميات أي العلاج المعري البيت التالي:

فما بال هذا العصر ما منه آية

من المسخ أن كانت يهود رأيت مسخاً (٢٤)

أي أنه يشير إلى ظهور «المسخ» في عصر بني إسرائيل استناداً إلى الآيات القرآنية المذكورة. لكن المفارقة في حكاية القرد المسوخ في «ألف ليلة» أن هذا القرد القبيح سيظهر قدرات مرتبطة بقيمة جمالية، وهي موهبته على كتابة الخط العربي الجميل وإنشاد الشعر عن طريق الكتابة. فهنا نؤكد على التفاعل بين القبح والجمال، قبح الشكل الخارجي وجمال الموهبة الداخلية.

نجد، هنا، توسعاً ملحوظاً في تجربة الكائن المسوخ؛ فهو يحكي بنفسه عن التجربة، ويزوي من

لا ينتمي إليه، ويسعى دون جدوى إلى الإفصاح عن مشاعره الإنسانية. وفي حكاية الشيخ الثالثة تكرر لنمط الأولى: المسخ المزدوج والزوجة الشريرة الخائنة التي تبدأ بممارسة السحر ومسح الزوج إلى كلب عند اكتشافه «غيباتها»، ثم عقابها بواسطة بنت الجزار بتحويلها إلى «بغلة»، وهنا نجد الزوج المسوخ إلى كلب يذهب إلى دكان جزار ليأكل من فضلات اللحم، وهو التصرف «الطبيعي» لحيوان يسعى لإشباع جوعه. والبغلة يسألها الجنى في آخر الحكاية عن صحة قصتها فتد عليه بأن «تهز رأسها للإشارة بنعم»، وهي محاولة أخرى للاتصال والتعبير والخروج من الصورة التي تم حبسها فيها؛ فهي برغم سجنها في صورة جديدة، مازالت تفهم وتستطيع الرد في حدود طاقاتها الجديدة.

(أ) تبدأ الحكايات الثلاث وتنتهي بمشهد يجمع بين إنسان وإنسان آخر ممسوخ، يعود الضحية إلى صورته الأولى ولكن الجاني يبقى على حاله.

(ب) في القصص إشارات مهمة إلى سلوك الإنسان المسوخ وفهمه وإدراكه، ومحاولاته غير الناجحة تماماً في الاتصال، وكل هذه الإشارات تعبر عن هوة مختلطة.

(ج) تقدم الحكايات عالمًا متلوّنًا متغيراً، تلمس فيه بسهولة الفروق بين الإنسان والجن والحيوان، ويقابله الاتجاه إلى تصحيح الأوضاع وتأكيد الفرق بين الإنسان المكرم والحيوان الأدنى منه على سلم الكائنات. وتتكرر تلك العناصر بنوع من التوسع في حكايات المسخ الأخرى. أي أن حكاية «الجنى والتاجر» هذه تعتبر القصة النواة، بالنسبة إلى موضوع التحول، التي تستشعب منها خيوط مماثلة، كما سنرى.

مثلاً، في حكاية «حمال بغداد والثلاث بنات»، تأتي حكاية الصعلوك الثاني مع العفريت الذي اتهمه بخيانة عروسه العسبية معه، فأراد أن يسحره على أي صورة يختارها: كلباً أو حماراً أو قرداً، باعتبار ذلك



وتجسيدا لماحية الذات وكنهها الحاصل..  
تجسيدا لعملية التغير والتطور والتحول» (٢٧).

يبحث روى ويليس في كتابه «الإنسان والحيوان» (Man and Beast) العلاقة الرمزية بين الإنسان والحيوان على مر العصور، خاصة في مجال المعتقدات الشعبية في أفريقيا. وما يهمنا هنا، هو أنه يخلص إلى أن الحيوان يستخدم مثلاً أو رمزاً في الفكر الشعبي، بل في الفكر الإنساني البدائي بصفة عامة. وقد نشأ هذا بسبب:

«عالمية الحيوانات من حيث هي كائنات لها دلالة رمزية كبيرة، فالحيوان يقبع داخلنا باعتباره جزءاً من موروثنا البيولوجي الممتد من حيث كوننا آدميين، وفي الوقت نفسه فهو بالطبع مخلوق غارجننا وخارج المجتمع الإنساني الحق، أي أن صورة الحيوان الرمزية صورة ثنائية مطابقة للثنائية القائمة في المجتمع الإنساني في الشخصية الإنسانية بين الواقع والمثال...» (٢٨).

فعملية المسخ، إذن، تأكيد على هذه الثنائية في النفس الإنسانية؛ ثنائية الشكل مقابل الجوهر، الجسم مقابل الروح أو العقل، الحيوان مقابل الإنسان، الطبيعة العليا مقابل الطبيعة الدنيا، القبح مقابل الجمال، التغير مقابل الاستمرار.

وكما في حكاية الشيخ الأول السابقة، تنفذ بصورة بنت الملك مباشرة إلى الهوية الحقيقية للقرود الموجود بهلاط الملك، ويتكرر المشهد الذي تغطى فيه وجهها كما تفعل أمام الرجال الغريباء، فيتعجب أبوها ثم تعلن هوية الكائن الحقيقي داخل صورة القرود، وهو رجل، وابن أحد الملوك، وتعرف أنها - مرة أخرى - تعلمت السحر ومنه «فن المسخ»، هندئذ يطلب منها الملك تخلص هذا الشاب الطريف اللبيب، أي أن كون هذا الشاب قروداً لم يحل دون التعبير عن ملامح شخصيته الأساسية: روحه وذكاؤه وأدبه وموهبته، فما تقدمه لنا

وجهة نظره من حيث هو قرود إنسان كيف كان التعامل مع ركاب السفينة والملك والحاضرين بهلاط، وهو أيضاً يكتفى وتسيل دموعه حتى يحن عليه ريس المركب التي قفر فيها، ويستخدم الإشارات في محاولة لفهام من على المركب أن باستطاعته الكتابة، وذلك كله يمثل تعبيراً عن هويته المختلطة. وفي هذه الحكاية، خصوصاً، دلالات رمزية مثيرة للاهتمام بسبب هذا الاستخدام لحيوان القرود وما له من تاريخ في عالم الرمز (وفي «ألف ليلة» حكايات أخرى يرد فيها القرود، ولا مجال لها هنا، ما يهمنا استخدام القرود مسحا لإنسان...)، فقد كان القرود دائماً في التراث الشعبي القديم رمزاً مزدوجاً: فهو يمثل الحكمة والذكاء مثل الإنسان الذي يتعلم عن طريق المحاكاة، وفي الوقت نفسه هو حيوان كرهه يتخذ رمزاً للشيطان وطموحه الدائم غير الناجح في محاكاة الخالق. وتوازى هذه الطبيعة المزدوجة طبيعة الإنسان العليا والدنيا في الوقت نفسه (٢٩). ويقول هـ.و. جانسن، في دراسته عن تاريخ استخدام القرود في أدب العصور الوسطى وعصر النهضة، إن معظم الخرافات الكلاسيكية القديمة في تعاملها مع القرود وضعت في إطار إنساني وليس في بيئة الحيوان، واتجه واضعو هذه الحكايات إلى الحكم على القرود، خصوصاً، بمقياس إنساني؛ مما يظهر ذكاءه وتفردته بالنسبة إلى بقية الحيوانات، كما يظهر أيضاً مكره المكشوف وألحيه التي تجعله كرهياً، مثلاً للقبح والتدني صورة وجوهاً (٣٠)، وهذا ما يجعله مناسباً جداً في سياق حكايتنا؛ فالصعلوك المحول قد شاهدناه في الجزء الأول من حكايته إنساناً، والآن نشاهده حيواناً قروداً ذا قدرات خاصة وذكاء ملحوظ يثيران عجب الحاضرين والملك؛ إذ يتناقضان والشكل القبيح الواضح. مرة أخرى، يخلق هذا التناقض الدلالة الرمزية فيكون:

«تركيز الانتباه هنا على آلية التحول نفسها التي تصبح رمزاً لتجاوز وتخطي إلى ما وراء الشخصية الفردية - إلى ما وراء التفرد

مختلفة متدرجة من الحيوانات والطيور. حتى الأماكن التي كان يدور فيها الصراع، تراوحت بين أرض القصر إلى الهواء إلى الماء في البركة، حتى انتهى الأمر بكليهما إلى النار والرماد، أي غطى الصراع عناصر الطبيعة الأربعة منتهياً إلى أشد العناصر فتكاً؛ المرتبطة بالفناء المؤكد الذي ليس بعده مسخ أو تحويل إلى شيء آخر.

يقدم المشهد، إذن، إحاطة شاملة ممتدة إلى عناصر الطبيعة والمكان والخلوقات، بكل ما فيها من إنسان وحيوان وجن ونبات، وهذا مناسب جداً لفكرة ثنائية التغير أو التحور مقابل الاستمرارية والبات، وهي من أهم الأزواجيات التي يعبر عنها المسخ من حيث المستوى الرمزي؛ فهي ازدواجية الوجود كله (وفي نهاية كتاب «أوفيد» يؤكد أن الخلود والتغير وجهان لعملة واحدة، وهما يوجدان بالكون في الوقت نفسه، فهو يربنا كيف أن الموت كأنه لا وجود له.. فلا يموت أي كائن ولكن ينتقل من شكل إلى شكل.. وهكذا لا يفنى أي شيء في هذا الكون فناء حقيقياً). ففي متابعتنا المسخ المتلاحق السريع في الحكاية، هنا، نكاد للحظات نفقد خيط التشابح، ويكاد يصعب التمييز بين هوية العفريت والأميرة، كأن المعالم أو الفروق بين المخلوقين قد طمس، وكأن الوجود نفسه قد تحول إلى وجود سائل متلون (Protein)، تختلط فيه الكائنات والمواد والنبات، ولكنه عالم فوضوي يتحتم عليه الفناء التام حتى تعود الفواصل والحدود بين العوالم المختلفة مرة أخرى. وهذان هما التياران اللذان تحدثنا عنهما من قبل؛ العالم السحري المختلط، والعالم الذي تتأكد فيه الحدود والفروق. وكما انقسمت شخصية الصعلوك على نفسها وازدوجت في صورة قرد، فهذا قد تم هنا، في هذا المشهد، بنوع من:

«إعادة خلق لشخصيتينهما أكثر من مرة متجاوزين في ذلك حتى مجال الحيوان إلى

هذه الحكاية يمثل إعادة عرض لشخصية الصعلوك، ليس عن طريق التكرار ولكن عن طريق انقسام الشخصية على نفسها من خلال المسخ أو التحول من كائن إلى آخر، فالصعلوك يخوض تجربة ذات أو نفس أخرى حيوانية لها سمات محددة - مثل الموهبة والطرف والذكاء - فيثبت بذلك أحقيته للأدوية في النهاية.

ويجىء بعد ذلك مشهد من أمتع المشاهد، هو الصراع بين العفريت والأميرة الساحرة في ساحة القصر، بهدف القضاء على العفريت اللعين وتخليص الصعلوك من جسم القرد. وفي الحقيقة هو صراع غريب في شكل منافسة، أو مباراة، في القدرة الذاتية لكل منهما على مسخ النفس؛ حيث يبدأ الصراع بتحويل العفريت نفسه إلى أسد والأميرة إلى حية، ثم عقرب وحية، ثم عقاب ونسر، ثم قط أسود وذئب، وبعدها ينقلب العفريت إلى رمانه حمراء كبيرة تطير وتقع على الأرض فينتشر الحب على أرض القصر، وتتحول الأميرة إلى ديك لا تشاط الحب.. ولكن ينقلب العفريت إلى سمكة كبيرة، والأميرة كذلك، وينزل الاثنان في بركة القصر لمزيد من الصراع، وأخيراً يتحولان إلى أسنة نار حتى يتم حرق العفريت نهائياً ويصير كوم رماد. وبعد التغلب عليه، وعودة القرد إلى صورته الأولى، تستسلم الأميرة إلى شرر النار وتحترق هي الأخرى وتنتهي إلى كوم رماد آخر بجانب العفريت. والمشهد يتحرك في تلاحق سريع، أو في خط متعرج، من خلقة إلى أخرى، من العفريت إلى الأميرة ثم إلى العفريت، وهكذا. فيصبح هذا المشهد - شديد التركيز - كأنه المشهد النواة لحكايات المسخ كلها، أو المشهد الذي ينطوي على أكبر قدر من الرمز؛ أولاً؛ نلاحظ أن الصراع هنا استلزم التحول إلى خلق وأشكال بديلة لاكتساب قدرات جسمانية أكثر فاعلية، وتم ذلك بطريقة تصاعدية؛ فكلما انقلب العفريت إلى حيوان أو طائر معين انقلبت الأميرة إلى حيوان أو طائر أكثر افتراضاً وشراسة منه، كأنه عرض مشير لطبقات

(٣) نكتشف أن هذا المسخ عقاب لخيانة أو غيرة، أو عقاب على شرمين.  
(٤) تنتهي حكاية الصبية بأن الكلبتين لا يزالان معها، تمشان كأختيهما فعلاً، ولكن على أنهما كلبتان لم يفك سحرهما.

ولكن ما يميز هذه الحكاية هو المشهد الذي تتضمنه عن المدينة المسخوطة التي وصلت إليها الأخوات الثلاث، عندما تاهت المركب ودخلت بحرراً غريباً، وشاهد الجميع مدينة عجيبة كل من فيها حتى - الملك والملكة على عرشيهما وفي قصرهما - مسخوط أو ممسوخ حجارة سوداء والجميع ثابتون في مواضعهم لا يتحركون، وكل ذلك بسبب أنهم كانوا مجوساً يعبدون النار، لم يهتدوا رغم التحذير والإنذار حتى حل عليهم مقت وسخط من الله ومسحوا حجارة سوداء، ويعلق ديفيد بنولت على كلمة «مسخوط» باعتبارها مرادفاً لـ «ممسوخ» التي ذكرت في هذه الحكاية فقط على أنها مسخ، ولكن سببه المباشر الغضب الإلهي، نظراً لأن جذر الكلمة (س.خ.ط.) مرتبط بمعاني الكراهية أو الغضب الشديد أو عدم الرضا والاستهجان<sup>(٣١)</sup>. أى أن السخط أو المسخ هنا، خصوصاً، له معنى ديني واضح، وهو تغير أو تحول يشع إلى شكل قبيح فيه تجريد كامل للإنسانية، وذلك عقاباً أو استحقاقاً لغضب الله وبطشه. ونلاحظ أنه، في حالات المسخ الأخرى، يستخدم في الحكايات تعبير «الانقلاب» من صورة إلى أخرى، أو «الخروج» من صورة إلى أخرى. ولكن في حكاية المدينة المسخوطة - المتحولة إلى حجارة - نستخدم كلمة «المسخ» مرات عدة، مقرونة في الوقت نفسه بكلمة «مسخوطة»، وذلك بسبب الصيغة الدينية للمسخ هنا، وربما بتأثير من الآية القرآنية التي ذكرناها في البداية (يس، ٦٧)، التي تشير مباشرة إلى المسخ الإلهي إلى «حجارة ثابتة لا تتحرك» عقاباً وغضباً من الله عز وجل.

مجال النبات والمواد. أى أن الذات تزودج ليس عن طريق تكرار نفسها ولكن عن طريق أن تصير «الأخر» تصير الشيء الآخر المختلف<sup>(٣٢)</sup>.

ومن ضمن ثنائيات المشهد، أنه صراع بين جنى وإنسى، رجل وامرأة، خير وشر... إلا أن انتهاءهما إلى فناء يشير إلى أن طرفي أى ثنائية من الضروري أن ينفى أحدهما الآخر، حتى يعود الاستقرار والاستمرار. وتعلق إحدى الكاتبات على هذه النهاية بشرحها أن عمليات المسخ المقدمة هي رمز للرغبة في تغيير بنية الواقع بطبقاته الجامدة، ولكن هذه الرغبة أو القدرة مؤقتة ومدمرة لنفسها:

«من أجل إعادة تأسيس الترتيب الطبيعي للأشياء ومن أجل إعادة تأكيد الحدود الطبيعية القائمة في بنية المجتمع - التقسيم بين الإنسان والحيوان، بين الأعلى والأدنى، بين الذكر والأنثى - يجب على الأميرة أن تدمر قواها غير الطبيعية هذه لأن هذه القوى تهدد النظام السائد»<sup>(٣٣)</sup>.

أما قصة كبرى الصبايا في حكاية «الحمال والثلاث بنات»، فهي محاكاة لما سبقها، وتسير على النمط نفسه في قصة الشيخ الثاني في «الجنى والتاجر» في جزئيات ثلاث:

(١) قصة الأخوات الثلاث بدلاً من الأخوة، وتقوم الأختان بإلقائهما من السفينة في محاولة قتلها، وكافأها جنية بأن تسحر أختيهما الشريرتين إلى كلبتين.

(٢) تبدأ بمشهد الحيوان الذي هو أصله إنسان، ونعود بالزمن للوراء لمصرفة سبب المسخ، ونرى أيضاً الكلبتين يهكيان ويخركان رأسيهما، والأخت تمسح دموعهما وتضمعهما إلى صدرها وتقبل رأسيهما.

وأخيراً، نعرض لحكاية سيدى نعمان التى تسير على نهج حكاية الشيخ الثالث فى «حكاية الجنى والتاجر»، من حيث الشخصيات والأحداث، ولكن مع توسع مثير فى تناول موضوع المسح وتسجيل تجربة البطل المحول إلى كلب. نذكر أن الشيخ الثالث قد سحره زوجه عند اكتشافه خيانتها إلى كلب، ونراه يذهب إلى جزار لسد رمقه، ولكن سرعان ماكتشف حقيقة ابنة الجزار وتعيده إلى صورته الأولى وتسحر زوجه بقله. وهذه أيضاً هى المخطوط العريضة لحكاية سيدى نعمان الذى يكتشف أن زوجه غولة وساحرة فتسحقه كلباً، ويتبع ذلك روايته المغامرات والصعاب التى تواجهه فى صورته التى تحول فيها إلى كلب، بكل تفاصيل محاولته الهرب من الزوجة الساحرة وضربها له بالعصا، وكيف أنه فقد جزءاً من ذيله عندما أغلقت الباب عليه لئلا يهرب من الخروج ولكنه أفلت. ثم يحكى ما يحدث عند الجزار ومحاولته الإفصاح له عن أنه يريد أن يمكث عنده للحماية وليس فقط من أجل قطع اللحم التى يلقىها إليه، ويحاول التصرف فى حدود خلقته الجديدة... ينظر إليه بامعان ويحرك ذيله، ولكن الجزار لا يفهمه، فيهبه يبعث إلى خارج الدكان. ويذهب إلى الخباز، ومرة أخرى نرى المشهد من وجهة نظر هذا الكائن المسوخ، وتتابع تكيف العقل الإنسانى المفكر مع واقع خلقته الجديدة وكيفية استخدامه إمكانيات الكلب وطبيعته؛ نراه يتصرف تصرفات الكلب؛ يهز ذيله، يحمل قطعة الخبز بين فكليه، يأكل، يدفع الأشياء بخطمه أو يضع حوافره عليها، ويروى لنا كل هذه التفاصيل عن نفسه سيدى نعمان، فهو الآن يرى الناس بعينى كلب ويتعامل معهم من هذا المنظور الفريد، كما أن العالم الخارجى يتوقع منه بالطبع تصرفات كلب وإدراكه. وهذه المرة، ينجح سيدى نعمان فى تحقيق بعض التفاهم بينه وبين الخباز الذى يعجب به، ويقيه معه فى الخبز حتى بعد أن فرغ من إطعامه.

ونلاحظ أن الكلب، فى انتقاله من مكان إلى آخر، وفى ثقائه بشخص لم آخر، يتحسن أسلوبه بعض الشيء فى التعامل مع الأفراد، كأنه يكتسب تدريجياً مهارات من الاتصال تناسب هذه الطبيعة المختلطة (عقل إنسانى وطبيعة حيوانية)؛ فبعد هروبه من ضرب الزوجة المبرح ووضعه ضحية مثيرة للشفقة، لا يملك من أمره شيئاً، تجده مع الجزار فى محاولة واعية ذكية لتحسين وضعه وحماية نفسه. ورغم فشل المحاولة الأولى، فإن تعامله مع الخباز يمثل تطوراً آخر فى تكيفه مع طبيعته، ويتحسن أسلوبه أكثر فى كيفية الاتصال بالجنس البشرى بعد أن أصبح منعزلاً عنه. والمفارقة الأخيرة فى الحكاية هى أن سيدى نعمان نجح فى ترجمة أحاسيسه الإنسانية ونقلها (نودده إلى الخباز ورغبته فى حمايته)، ولكن الخباز يعتبر كل هذه التصرفات صادرة من كلب ظريف ودود.

بذكرنا الجزء الثانى من الحكاية بقصة القرد فى حكاية الصعلوك الثانى، فبفاجأ الجميع بقدرة الكلب على تعرف العملة الزائفة، فينبهها جانباً عن بقية العملة الصحيحة بأن يضع حوافره عليها (مثلما فوجئ الناس بقدرة القرد على الكتابة وقول الشعر). كأن هذه القدرة التى تتسم بالذكاء والبصيرة والمهارة، هى النقطة التى يجب أن يعود فيها الشخص المسوخ إلى أصله (مثلما حدث مع القرد / الصعلوك). فكلما بدت للحيوان هذه المهارات العقلانية، تحركت القصة فى اتجاه حل العقدة وإبطال المسخ، كأن الكائن محور الحكاية صار الآن مستحقاً لأدميته بعد أن حرم منها، وبعد خوض تجربة الانسلاخ عن ذاته الإنسانية والانعزال عن عالم المخلوقات الذى ينتمى إليه بعقله وإدراكه، وفرض عليه أن يقطن خارجه، يتفرج عليه ويراقبه ويحاول الاتصال به، وهذا يمثل تمزيقاً لقدراته وتركيزاً لها فى محاولة استغلالها بطريقة جديدة. وبالفعل، تكون هذه القدرة على التمييز التى يندبها الكلب سبباً يقوده إلى المرأة التى تبطل السحر وتعيده إنساناً، وتسحر زوجه الجانية إلى بقله، وهكذا نعود

وهكذا، نجد أن تفاصيل المسخ في حكايات (ألف ليلة وليلة) ليست فقط مثيرة للاهتمام والخيال في حد ذاتها، ولكنها أيضاً تقدم أفكاراً ودلالات مقرونة برمزية خاصة، وهو استخدام قائم في أعمال أدبية أخرى. وكما رأينا، نستطيع القول إن لأحداث المسخ في (ألف ليلة) غرضاً أدبياً واضحاً يستحق التأمل، ومغزى رمزياً لا يجب التقليل من شأنه.

وفي تفاصيل تصرفات هذا الكلب/ الإنسان أصداء من تفاصيل حياة «لوشبوس» الذي مسح حماراً في الرواية اللاتينية القديمة (الحمار الذهبي - The Golden Ass) لأبولوس، وفيها يحكى لنا البطل نفسه عن كيفية سحره وتحوله إلى حمار ينقص مغامراته، والصعاب والمفارقات التي تصادفه في حياته في عبورته باعتباره حماراً<sup>(٣٢)</sup>، وكل ما يراه ويسمعه ويصادفه، يرويه من وجهة نظر حمار، وكل تصرفاته وتحركاته تطابق هذه الخلقة، إلا أنه «احتفظ بشعور وفهم الإنسان»<sup>(٣٣)</sup>. وبجانب ذلك، نجابه في الرواية الطويلة، من خلال تنقلات «لوشبوس»، بحثاً عن طريقة لخلاصه من السحر الذي مسخه، تفاصيل كثيرة عن هذه الحالة الفريدة،

## المواضع:

- (١٦) انظر تعليق رقم (٥) في طرح التلويحات لأبي العلاء المبري، إشراف ودراسة حسين نصار - الجزء الأول، ص ٢٨٠، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٩٢.
- (١٧) مسيح الكائنات لأرولد، ترجمة وتقديم ثروت مكالدة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢، الطبعة الثالثة - ص ٢٧.
- (١٨) انظر المرجع السابق، ص ٢٧.
- (١٩) M. Gorchard, *The Art of Story - Telling*. Leiden : E.J. Brill, 1963. p. 309.
- (٢٠) Harold Skulsky, *Metamorphosis: The Mind in Exile*. Cambridge, Mass : Harvard Univ. Press, 1981. p.27.
- (٢١) المرجع السابق، ص ٣٦.
- (٢٢) Irving Linnery, *The Changing Fig: Literature and Metamorphosis*. Berkeley: Univ. of California Press, 1976. p.17.
- (٢٣) المرجع نفسه، ص ١٩.
- (٢٤) المرجع نفسه، ص ٦٠.
- (٢٥) انظر دكتور جرونيانوف،
- (٢٦) (a) Gustave E. Von Grunbaum. «Greece in The Arabian Nights» in *Medieval Islam* 2nd ed. Chicago Press, 1953.
- (b) Von Grunbaum. «Greek Form Elements in The "AN."» *Journal of American Oriental Studies*, 62 (1942). p.p. 227 - 292.
- (c) J. Oestrup, *Arabian Nights* 1001 Nacht, (trans. J. Reacher (1925), and E.Littman, *Tausendundeine Nacht in der arabischen Literatur* (1923).
- (٢٧) انظر مقدمة ترجمة كطيلة ودمعة، حكايات بديا،
- (٢٨) Kellish and Dimnah: *The Fables of Bidpai*, trans and notes I.G.N Keikh - Falconer. Cambridge: University Press, 1885. p.xiii.
- (٢٩) سهر القلماني، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، ١٩٥٩، ص ٢١٢.
- (٣٠) عبد الحميد بونس، الحكايات الشعبية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٣٣.
- (٣١) Lutz Röhrich, *Folktales and Reality*. Trans. by Peter Tokofsky. Bloomington Indiana Univ. Press, 1991. p.73. (The original German edition : 1979).

- (١٥) المرجع نفسه، ص ٨٣.
- (١٦) نفسه، ص ٨٣.
- (١٧) انظر Mia Gerhardt ص ٣٠٩.
- (١٨) Röhrich ط ٧٦.
- (١٩) المرجع نفسه، ص ٧٩.
- (٢٠) سهر القلماني، ص ٢٠٩.
- (٢١) انظر D.B. MacDonald, «The Earlier History of The AN» Journal of the Royal Asiatic Society, Part III (1924), pp. 353 - 397.
- (٢٢)
- (٢٣) انظر ترجمة لوت عكاشة مسيح الكاهنات «الأولاد، الهيئة العامة للكتاب (الطبعة الثالثة، ١٩٩٢)، ص ٢٦.
- (٢٤) المرجع نفسه ص ٦١.
- (٢٥) في طرح اللزوميات لأبي العلاء المبري، ص ٢٨٠.
- (٢٦) H.W. Jonsen, Apes and Ape Lore in The Middle Ages and The Renaissance, London: Univ. of London 1952.
- (٢٧) المرجع السابق ص ٣٩.
- Roy Wills, Man and Beast. London: Hart - Davis, 1974.p.8,9.
- (٢٨)
- (٢٩) المرجع السابق ص ٩.
- (٣٠) Sandra Nadaff. Arabesque. Illinois: North - Western. Univ. Press, 1991 .p.73.
- (٣١) المرجع السابق ص ١٠٥.
- (٣٢) David Pinault: Story - Telling Techniques in The Arabian Nights, E.J. Brill, Leiden, 1992.
- (٣٣) «Greek Form Elements in The AN », p.290. يسمي «قون جرونيادوم» إلى التشابه في،
- The Golden Ass of Lucius Apuleius, Trans. by William Aldington. London: The Abbey Library, rpt. of 1639 ed.



# قصص الحب فى الليالى البنى والوظائف

محمد رجب النجار

أمامها الكثير من الروادع الدينية والأخلاقية والاجتماعية والقانونية والقمعية الذكورية والسلطوية، بدءاً بالحكاية الإطار (شهرار وشهرزاد) وانتهاء بألف ليلة وليلة من القصص أو الحكى، كانت المرأة طرفاً أو موضوعاً حاضراً فيها، ومن ثم تكاد لا تخلو حكاية من الحكايات (الليالى) - رئيسية أو ثانوية - من موضوع الحب والمرأة، هذا الموضوع الذى يحاول هذا المقال أن يقف عند واحد من أهم أبعاده أو تجلياته، وهو «قصص الحب فى الليالى» فى محاولة لتحديد بعض أشكاله القصصية التى عنيت بها (الليالى) عناية مباشرة، تعبيراً أدبياً عن بعض أنماط العلاقة العاطفية السائدة بين الجنسين فى مجتمع (الليالى)، وتماثلت معه (فالمقال إذن ليس بحثاً فى المرأة ولا بحثاً فى الحب والجنس) تماثلاً قصصياً، انطلاقاً من كون (الليالى) ذاتها سرداً قصصياً شعبياً لا يأبه بالهزات أو المنوعات الجنسية - فى بعض القصص - ولا يقبل بالنفاق الاجتماعى، وانطلاقاً من كون شهرزاد - الراوية

إذا كانت (ألف ليلة وليلة) هى قصة القصص فى التراث الشعبى العربى، فإن الحب - بنهر منازع - هو قضية القضايا فى هذه الليالى العربية التى ملأت الدنيا وشغلت الناس قروناً متطاولة، عربياً وعالمياً. الحب إذن - بعلاقاته الاجتماعية والدينية - محور (الليالى) وموضوعها الأثير، عالجه - لغايات تعليمية وتربوية وجمالية، كاشفة عن أهم أنماط العلاقة العاطفية بين الجنسين، فى جرأة متناهية، وبساطة متناهية كذلك، بل فى لغة مباشرة يحسدها عليها أكثر الكتاب شجاعة، وأكثر الإبداعات الأدبية... لأنها، ببساطة شديدة، لغة تستند - فى صياغتها الشعبية - إلى قاعدة دينية لا تجد فى اللفظ الجنى الصريح حرمة أو محظوراً، كما سترى وشيكا، كما تستند فى مضمونها إلى واقع عربى قاهر. لهذا، لا غرو أن تكون (الليالى) «ديوان المرأة العربية» القاهرة المقهورة عبر العصور، فى مجتمع بطريركى وضع

\* أستاذ الأدب الشعبى، كلية الآداب، جامعة الكويت.

هذا على عادة السلف الصالح في إرسال النفس على السجدة، والرغبة بها عن لبسة الرياء والتصنع.

ولم يكن صنيح شهرزاد غير ذلك في (الليالي)، فتنتزع الكثيرون في اتهامها بالهون والخلاعة، نفاقاً ورياء، و (الليالي) منها براء، على نحو يتأكد مع تحديثنا أنماط أو أشكال قصص الحب في (الليالي) ووظائفها البنائية والدلالية.

### مدارات الحب والحكى

إذا كانت الحكاية الإطار - إذا جازنا وظائفها السردية، وتحديد ثنائية الراوى والمروى عليه - تنطوى كما تنطلق من رؤية شهرزادية، بذنية، قوامها الشك في النساء، فإن حكاياتها المروية تنطوى كما تنطلق من رؤية شهرزادية مضادة، غايتها أن تعيد، لا لشهرزاد وحده، بل للمجتمع الشهريارى كله، ثقته بنفسه وبالمراة معاً (التي احتلت حكاياتها أكثر من ٦٧٪ من عدد الليالي ٧٣٪ من عدد القصص والحكايات)، وأن تفتح «ملف» المراة، والحب، والجنس، ذلك الملف «المسكوت عنه» دائماً في الثقافة العربية الرسمية، عبر هذا الكم الزمنى والقصصى في (الليالي)، لتقف معها على كل أنماط العلاقة بين الجنسين، مشروعة أو غير مشروعة، دون تحيز مسبق إلى جنس على آخر.

إن الشكوك التي أثبتت عليها الحكاية/ الإطار - وهى شكوك تستهدف التشكيك في طبيعة الأنثى ذاتها - قد استندت في دعواها على ثلاث حكايات تؤكد هذا الشعور السلبي، منها حكاية شهرزاد مع زوجها، وحكاية أخيه الملك شاه زمان مع زوجته أيضاً، وكلتا الزوجتين خانت زوجها مع عبد أسود (رمز الغريزة الجنسية غير المشروعة). وحين قرر الملكان هجر مملكتيهما بحثا عن المواساة التي لم تكن - حين وجداهما - إلا مأساة تؤكد ظنونهما؛ فالمرأة هى المراة،

والأنثى - تتعامل مع قضايا الحب والجنس تعاملًا طبيعياً وإنسانياً، ينم عن احترامها المطلق للفرائز الطبيعية، وبذلك تحررت من كل «المكبوتات» الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية، وتعاملت مع الحب - عبر عشرات القصص والحكايات - تعاملًا عادياً، على الرغم من كونه واحداً من بين أكثر الفرائز تعرضاً للحيرة والارتباك، ضمن أطر سوسيوثقافية بالغة التعقيد سائدة في مجتمع (الليالي)، فتحدثت به بمسميات الأشياء، ما دام الله عالقها، وتعاملت معه القرآن - المرجعية المقدسة - على نحو نستدعي معه مقولات عالم تراثى كبير، هو ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) في مقدمته المستنيرة لرائعته (عيون الأخبار) حين قال:

«وإذا مرَّ بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التماسع على أن تصغر عندك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعضاء، وقول الزور والكذب، وأكل لحوم الناس بالغيب.. فتفهم الأمرين، وافرق بين الجنسين».

ومن الجدير بالذكر أن ابن قتيبة أيضاً يرى أن ذلك «علامة» صحة وثقة (مجتمعية)، وأن ذلك كان يهدن السلف الصالح، في عصور الازدهار، بعيداً عن النفاق الاجتماعى، وأنه يكون أكثر ما يكون في مدارات الحكى أو القصر (على نحو ما فعلت شهر زاد)، فيقول أيضاً في مقدمته:

«ولم أترخص لك في إرسال اللسان بالرفث على أن تجعله هجرارك على كل حال، وديندك في كل مقال، بل الترخص فيه عند حكاية تحكيها أو رواية ترويها، تنقصها (تفسدها) الكناية، ويذهب بحلاوتها التمهيز. وأحببت أن تجرى في القليل من



أحدهما عروبة هذه الحكاية، فقد رواها ابن عاصم (ت ٢٩١هـ) في «الفاخر» (ص ١٧١) عندما تحدث عن المثل الدائع «حدث خرافة» الذي يؤكد النبي محمد (ص) أنه حق (مسند ابن حنبل، ٦: ١٥٧)، الأمر الذي يضيف بدوره على حكايات «الليالي» وخرافات مشروعة دينية.

الأخرى: الأنماط النسوية التي تعرضها الحكاية فهي أنماط إيجابية مرة وسلبية مرة أخرى، لتنتهي بنا الحكاية إلى أن النساء لسن سواء.. وهذا يعني - دون إطالة - أن شهرزاد شرعت منذ اللحظات الأولى في زهرة الثابت الكامنة في ذهن شهریار.. وعلى هون.

وتتوالى «الليالي»، وتتوالى معها الحكى / الحياة، في مغامرة شهرزادية محسوبة، فتتووع الحكايات، وتعدد الموضوعات، لكن يبقى موضوع الحب، من بين كل الموضوعات، وحكايات الحب، من بين كل الحكايات، المحور الأثير لـ «الليالي»، ولشهرزاد - الراوية والأنثى - لتثير من خلال (المروى) ما هو (مسكوت عنه) في تلك العلاقة الشائكة، والمعقدة، بين الرجل والمرأة. وظاهر الحكى يوحي بأن شهرزاد ضد المرأة، وباطن الحكى يشير إلى عكس ذلك. وهنا تكمن عبقرية شهرزاد (وهو ما ينفى عن «الليالي» صفات طبقية أو استعمالية موروثة أو حديثة من أنه «كتاب غث بارد» على حد تعبير النديم الوراق... أو كتاب «فحش ومجون»)، ذلك أن شهرزاد حين تخبى هذه العلاقات تعرض لها في حياذ ملحوظ، دون انحياز لجنس على آخر، فهي لا تنفى - مباشرة - الخطأ والخطيئة عن المرأة، ولكنها أيضاً تجعل الرجل قسيماً لها في الخطأ والخطيئة، فإذا ما تحقق لها هدم أوكار الشك بين الجنسين، شرعت تقسم جسور الثقة بينهما على أسس جديدة، قوامها التواء والتراحم والفهم والمعرفة، وأن حقيقة العلاقة بينهما ليست علاقة تضاد أو تنافر، بل علاقة تكامل وتكافل. وهذا الحب الإيجابي عند شهرزاد، حب يسعى إلى قهر الانفصال الإنساني،

ملكة أو غير ملكة، والخيانة طبيعة مركبة فيها. كما تقرر - المأساة - أيضاً حقيقة أخرى، هي صبر الرجل (الملك) أو (المارد) إزاء كيد المرأة، على نحو ما تجلّى في حكاية العروس التي اختطفها المارد ليلة عرسها، ووضعها في صندوق عليه أقفال سبعة، حبأه في أعماق البحر الهبط، وها هي تجبر شهریار وشاه زمان معاً على موافقتها في وجود المارد نفسه، وتبأى بأنها فعلت ذلك مائة مرة في إحدى نسخ «الليالي» (نسخة محسن مهدي) وخمسمائة وسبعين مرة في الطبقات المصرية والبحرانية.. عندئذ يقرر الملك العودة، ولسان حالهما يقول: إذا كان هذا حال النساء مع الملوك، فكيف حالهن مع الرعية؟ تستشري الرغبة في الانتقام الدموي، يعود شهریار بهدف الانتقام، حالما يصل بقرار قتل زوجته، تدق ساعة الانتقام من الجنس الآخر، فيكون قرار شهریار - تخفزه روح الانتقام وسوداوية المزاج - أن يتزوج كل ليلة امرأة «عذراء» ثم يدفع بها بعد أن يقضى ليلته معها إلى وزيره ليقتلها، واستمر شهریار على هذا الحال الدموي ثلاث سنوات، حتى لم يبق في المدينة بنت تتحمل الوطء (١٠: ١). عندئذ تعلم على وزيره الحصول على فتاة «بكر» سوى ابنته «الكبرى» شهرزاد التي توصلت إليه قائلة: «بالله - يا أبت - أشتى أن أكون زوجة لهذا الملك، فإما أن أكون فداء لبنات المسلمين، وسبها لخالصهن من بين يديه، وإما أن أموت وأهلك ولى أسوة بمن مات وهلك». وبدأ - كما نعرف - تحفته منذ الليلة الأولى بأحداث حميمة، مطربة، غريبة ولو كتبت بالإبر على آفاق البصر لكأنت عبرة لمن اعتبر. وبلغت النظر في أحداث الليلة الأولى (قصة الجنى والعفريت) أمور كثيرة ليس أهمها تأكيد مقولة «الحكاية تساوى الحياة» وغياهاها بساوى الموت، فهذا شائع في حكايات شهرزادية أخرى، مثل قصة «الملك وابنه والوزراء السبعة» وغيرها، وإنما اللافت للنظر أمران بالنسبة إلى:

«أبها الملك العظيم الشأن، إننى قلت لك  
أولا: إن الذنب ليس مختصا بالنساء وحدهن،  
بل هو مشترك بينهن وبين الرجال»  
[الليالى ٤ : ٣٠٠].

وخلاصة الرؤية الشهرزادية لطبيعة العلاقة بين  
الرجل والمرأة - من حيث الجنس - عبر أكثر من مائة  
حكاية تروىها شهرزاد - حيث لا تتوقع منها بالطبع أن  
تقدم لنا نظرية فى الجنس أو فى الحب - تتجلى - من  
خلالها - أنماط أساسية ثلاثة من أنماط العلاقات  
الجنسية، يمكن إجمالها كما يلى:

علاقة قوامها : جنس بلا حب.

علاقة قوامها : حب بلا جنس.

علاقة قوامها : حب + جنس.

أما العلاقة الأولى، فهى غير مشروعة فى  
[الليالى]، لأنها تدخل فى «الخيانة» وتتجسد هذه  
العلاقة فى (قصص الحب الجسدى أو الشهوانى).

وأما العلاقة الثانية، فهى - وإن كانت مشروعة -  
علاقة غير مشرة وغير منطقية، وليست واقعية.. بل هى  
علاقة «مثالية». وتتجسد هذه العلاقة فى [الليالى] فى  
«قصص الحب العذرى أو الروحانى».

وأما العلاقة الثالثة والأخيرة، فهى إما علاقة  
مشروعة (غابتها الزواج) وإما علاقة غير مشروعة (بغير  
زواج)، وهى كذلك، إما علاقة واقعية (بين رجل وامرأة  
من البشر) وإما علاقة غير واقعية (بين رجل من البشر  
وأُميرة من الجن). وقد تجلّت هذه التنوعات الثلاثة  
الأخيرة فى ثلاثة أشكال قصصية من قصص الحب فى  
[الليالى]، هى: قصص الحب العاطفية، وقصص الحب  
السحري (الخرافية)، وقصص الخطفية أو العشق المحرم.  
وهذه هى الأشكال الخمسة لقصص الحب فى  
[الليالى]، نعرض لها فيما يلى.

يحقق الوحدة والاندماج، بجمل الاثنين (فى) واحد، فى  
(نهاية سعيدة) قبل أن يدهمنا «هازم اللذات ومفرق  
الجماعات». ومع نهاية الجزء الرابع، تكون قد اتضحت  
الرؤية الشهرزادية التى لا تبرى ساحة المرأة بقدر ما تدن  
الرجل، لتضع الاثنين فى قفص الاتهام، تمهيدا لبناء  
العلاقات الإيجابية التى تطمح إليها.. وتكون محاور  
قصصية رائعة، عن كنه العلاقة بين الجنسين، فى واحدة  
من أروع حكايات [الليالى]، وأكبرها حجما، وأكثرها  
تضمينا، وأعنى بها حكاية «وردخان بن الملك جليعاد»  
(٤ : ٢١٩ - ٣٠١) تفجر من خلال شهرزاد سؤالها  
الأخطر فى [الليالى] وهو: هل «المرأة: جلاد أم ضحية»  
فى نهاية هذه الحكاية - بعد أحداث دامية - من خلال  
حوار بين ملك شهربارى هو وردخان ووزير شهرزادى  
شاب (١٤ سنة) يمثل وجهة نظر شهرزاد فى الحكاية  
(يتكلم باسمها بالطبع). ومما جاء فى هذه المحاور:

«اعلم أبها الملك، أن الذنب ليس للنساء  
وحدهن، لأنهن مثل بضاعة مستحسنة،  
تميل إليها شهوات الناظرين، فمن اشتهى  
واشترى باعوه، ومن لم يشتر لم يرغموه،  
ولكن الذنب لمن اشترى، وخصوصا إذا كان  
عارفا بمضرة تلك البضاعة (لاحظ أن الذنب  
هنا ذنب معرفى ناجم عن سوء فهم العلاقة  
بين الطرفين) وقد حذرتك، ووالدى من  
قبلى كان يحذرك، ولم تقبل منه نصيحة..  
فأجاب الملك: إننى أوجبت على نفسى  
الذنب، كما قلت أبها الوزير، ولا عذر لى  
إلا التقادير الإلهية» [الليالى ٤ : ٢٩٦].

ولذلك، يقف هذا الوزير (العادل) ضد رغبة هذا  
الملك الدموى فى قتل نسائه، لأنه - فى نظر الوزير -  
وهن شركاء فى الخطأ والخطفية، فكيف يسمح لنفسه  
بتوقيع العقوبة على طرف واحد دون الآخر، وهما سواء  
فى الذنب... ومن ثم يؤكد مرة أخرى:

أولاً: قصص الحب الجسدى:

١/١

قصص الحب الجسدى أو الشهوانى فى (الليالى) هو الذى يتوقف الحب فيه عند محطة واحدة لا يجاوزها، هى محطة الإشباع الجسدى المجرى، نظير لمن معلوم، ماضى أو مستوى، وينضح بالوصف الجسدى. وعلى الرغم من أنه يلمس - فى صراحة - بعض قضايها الجنس، ويحكى بعض التفاصيل الأخرى ذات العلاقة به، وعلى الرغم أيضاً من أن (الليالى) ترى فى العلاقات الجنسية أمراً طبيعياً وفعلاً غير مشين، فإنها لا تعترف بهذا الحب بخارج نطاق المشروعية الاجتماعية أو الشرعية الدينية، وترى فيه ضرباً من الفجور أو المرض، وتسمى إلى إدانته، لكنها فى الوقت نفسه تسمى إلى تبريره... (الليالى) لا تبرئ ساحة المرأة بقدر ما تدين الرجل، ولذلك نعهد شهرزاد إلى رواية نصوص قصصية كثيرة من هذا النوع، دون تحميل كاذب للواقع، أو نفاق اجتماعى مصطنع أو رياء كاذب، فالفعل الجسدى هنا - ما دام مشروعاً - فعل جميل وجليل، ولكنه يظل فعلاً فظيماً بخارج إطاره المشروع ومرجعياته الاجتماعية والدينية. ولذلك، فإن شهرزاد - أو من ينوب عنها فى الحكى - لا تستحى من تبخير الفعل الجسدى فى هذا النوع من القصص، دون تحجّل أنشوى مصطنع فى حضرة المروى له (شهرزاد أو الرشيد) ومن ثم جمهور (الليالى)، طبقاً لثالثية النطق والاستماع.

٢/١: نماذج قصصية:

١/٢/١ حكاية المارد والعروس المختطفة ٨١:١ - ١٠

٢/٢/١ حكاية ابن الملك محمود وزوجته ٤٥:١ - ٥٢

٣/٢/١ حكاية الصعلوك الثانى ٧١:١ - ٨٣

٤/٢/١ حكاية الصبية الثانية ٩٥:١ - ١٠١

٥/٢/١ حكاية الحشاش

٣٠٩ - ٣٠٥:٢

٦/٢/١ حكاية وردان الجزار

٤٠٧ - ٤٠٣:٢

٧/٢/١ حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة فى النساء

٤٠٩ - ٤٠٧:٢

٨/٢/١ حكاية معروف الإسكافى

٤٧٠:٤ - ٥١١

وهى هنا بترتيب ورودها فى (الليالى).

٣/١

فى ضوء قراءتنا للحكايات السابقة، نرى أن شهرزاد تسعى إلى تأكيد المضامين والمقولات التالية:

[١/٣/١]

يميل الفعل الجسدى المحرم إلى الكيد النساء والكيد هنا رد فعل انتقامى، وليس فعلاً، ومن ثم فالمرأة ليست خائفة بطبيعتها، كما يشيع عنها مجتمعها الذكورى الذى لا يرى فيها إلا شراً مطلقاً، وإن كان أشد منها عجز الرجال عن الاستغناء عنها. ولتفادى هذا الشر يجب عزل المرأة، أن تكون بعيدة بعلمها أو كسيرة بيتها.. ولكن الحكاية/ الإطار ذاتها، أو الحكاية رقم (١/٢/١) فى محاولتها درء هذا الاتهام الذكورى الجائر، تؤكد منذ البداية عجز الرجل عن تحقيق هذا الهدف بعيد المثال، فالمرأة - إذا أرادت - تستطيع أن تمارس الخطيئة أو الفجور، حتى فى حضور الرجل الفجور - على حد تعبير الحكاية - ولن يقف فى سبيلها شئ حتى لو كان مارداً أو عفريناً من الجن، إلا ما تعتصم به ذاتها من قيم ومبادئ. ألم تستطع العروس أن تخون المارد الذى اختطفها، ومع شهرزاد وشاه زمان معاً، وهما المنكوبان فى زوجيهما، والمارد على صدرها فى خوفه، برغم أفضاله السبعة.. وقد وقعت من قبلهما ٥٧٠ رجلاً، وأن تحصل من ثم على ٥٧٢ خاتماً (الخاتم هنا مظهر ذكورى تحوّل عن الخاتم الأنثوى / الرمز، على نحو يؤكد أن الخطيئة هنا

انتقامية محولية)، وكان ذلك انتقاماً أنشأها - حيث لا سلاح لها غيره - ممن اغتطفها من أحلامها ودفع بها إلى سارد شهريارى، بغير ذنب إلا تلك المنافع المادية التى تباع بسببها الأتى لمن يدفع أكثر فى مجتمع (الليالى) الذى تحكمه المصالح التجارية.

[٢/٣/١]

المرأة ليست خائفة بطبيعتها، والنساء لسن سواء. هذه هى الرؤية الألف ليلية أو الشهرزادة للمرأة، فالنساء - حتى فى الخطيئة - لسن متشابهات، فهناك المرأة الضحية التى يختصمها المجتمع نفسه فى صور عدة، منها أن يفرض عليها زوجاً لا تطيقه، تكرهه كراهية التحريم على حد تعبير إحدى الأنماط النسوية التى اضطرت للخيانة تحت وطأة هذه الكراهية، ومنها حدوث اعتداء أو اغتصاب جنسى تدفع المرأة - لا الرجل - ثمنه كما فى حكاية الصعلوك الثانى (٣/٢/١) حيث اغتطفها أيضا عفريت آخر (كل رجل مكروه يصور فى (الليالى) على هيئة عفريت أو فرد) من بين أهلها، وحسبها فى كهف مظلم، لا يذورها إلا كل عشرة أيام، على مدى خمسة وعشرين عاماً (ما دام يمتلك الكنوز)، وما كادت تشر على رجل حتى بادرت بالهرب معه فوراً من هذا السجن البغيض، أهى الصعلوك الثانى فى الحكاية ما دام قدم لها الدفء العاطفى الذى ظلت محرومة منه على مدى خمسة وعشرين عاماً.

وإذا كانت الحكايتان السابقتان (١/٢/١)

و (٣/٢/١) نوعاً من الألبجوريات أو التمثيل الكنائى أو الرمزي، فإن الحكاية (٥/٢/١) المعروفة باسم «حكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر» حكاية مريحة واقعية، لم تستر وراء الرمز، فهى قصة امرأة متزوجة من وزير كبير، دفعته شهوته إلى خيانتها جنسياً مع بعض محاربات المطبخ عنده، فشاهدته زوجته التى أحسّت أنه طعنها فى كرامتها وأهدر كبرياءها.. فما كان منها إلا

[٣/٣/١]

إذا كان الواقع - كما تشير هذه القصص - قد غرس الشك فى قلب الرجل تجاه المرأة - بشكل عام - فإن هذا الشك قد حدد أسلوب تعامله معها، على نحو يجسده مثل ورد فى إحدى القصص بقول: «الحية والمرية لا ترفع عنهم العصية»، أى الحية والمرأة لا ترفع عنهم العصاة... ومن ثم فإن (الليالى) - دفاعاً عن المرأة - أدانت هذا الأسلوب، من خلال تماديها فى تمسرة الموقف الذكوري القوي القائم على الشك بغير دليل، إلا فقدان الثقة بالذات، فهذا هو المبرر الوحيد، وإلا كيف نفسر هذا الموقف المأساوى فى قصة الشفاحات الثلاث (١٠١:١ - ١٠٦) حيث باذر الزوج إلى قتل زوجه المريضة لمجرد أنه رأى مع عبد حبشى نفاحة من الشفاحات، كان ابنه قد أخذه من أمه فاغتطفها العبد منه، ذهبها بالسكين «من الوريد إلى الوريد» على حد تعبير الحكاية، دون أن يعطى زوجه حق الدفاع عن نفسها أو تبرير الموقف.

[٤/٣/١]

إذا كانت الأنماط النسوية السابقة - أبطل هذا النوع من القصص - ضحية واقع اجتماعى جائر، فشمة أنماط أخرى وقعت ضحية «مرض جنسى» تستحق معه العلاج والرأى لا الإدانة والانتقام، على نحو ما نرى فى الحكاية رقم (٧/٢/١) بعنوان «حكايات تتضمن داء

المعروفة بحكاية «ابن الملك محمود وزوجته»، وقد قابلت سماحه وكرمه بالجمود - لأنها شريرة بطبيعتها - وسحرت من أجل عبد أسود يذريها ويضربها - في لذة سادية - وسحرت معه مدينة بأكملها، فحق عليها العقاب «ولعن الله النساء الزانيات» في إشارة ذكية إلى كون صنيعها (الزنى والسحر) خطيئتان كبيرتان، اجتماعهما ودينها، ودينها وأخروها.

ونلتقى بهذا النمط أيضاً في الحكاية رقم (٨/٢/١) المعروفة بحكاية «معروف الإسكافي»، آخر حكايات شهرزاد قاطبة في «الليالي»، حين صورت زوجها «فاطمة» ولقبها «العرّة» امرأة زانية، تستحق الموت. ولكن لأن هذه الحكاية هي آخر الحكايات، فإن شهرزاد قدمت لزاء هذا النمط النسوي السلبي نمطاً نسبوا لإيجابياً، يصون شرف الزوج، حاضراً أو غائباً، حياً أو ميتاً. وإذا كان النموذج السلبي قد لقي مصرعه على أيدي الجن - في إشارة ذكية إلى أن الزنى مرفوض في عالمي الجن والإنس معا - فإنها كافأت الزوجة الأصلية الطاهرة بأن جعلتها ملكة تمتلك مع زوجها كل كنوز الدنيا ووظيفة مكافأة مادية ومعنوية).

ولأن هذه الحكاية أيضاً هي آخر الحكايات الشهرزادية، فإن تضمين حكاية الزوج الثانية في قصة معروف، لم يكن مصادفة حكاية أو لعبة قصصية غير محسوبة؛ ذلك أن درس شهرزاد هذه المرة هو آخر الدروس «التعليمية» في «الليالي»، وهو أن النساء لسن سواء، وأن المرأة الحق هي التي تقف وراء زوجها - ولو كان إسكافياً - لتجبل منه ملكاً - على الأقل في نظرها، إن لم يكن ملكاً قصصياً - في آخر الأمر. وبهذا الدرس تنتهي «الليالي» نهاية دائرية، بنائها ودلالها، لا من حيث الحكاية الإطار فحسب، ولكن أيضاً من حيث الدلالة «حقيقة المرأة» التي بدت في البداية، في نظر شهرزاد الملك - بمزاجه السوداءي - لغز الأغوار الشريرة، والتي انتهت في النهاية - في نظر شهرزاد نفسها - ملكة

غلبة الشهوة في النساء ودوامها. وللأسف، فإن الطبقات المتصاحبة بين يدي لا تذكر إلا حكاية واحدة منها، باعتبارها حكايات مكشوفة، أو مخفية، مع أن الهدف منها هو علاج هذا المرض كما يشير العنوان ذاته للحكايات. ومجمل الحكاية الواردة أن فتاة وقع عليها اعتداء جنسي (افترض عبد أسود بكاربتها) فهرت بعارها ثم أولعت بالنكاح، فنصحتها قهرمانتها باقتناء فرد لهذه الغاية، غير أن عجوزاً طيبة نجحت في علاجها. الحكاية هنا تتحد النداء والدواء - مهما كان عيالياً - وتعاطف شخصها - وكلهن نساء - مع الضحية. أما إذا اكتشف أمرها الرجل، فللضحية شأن آخر، على نحو ما ورد في «حكاية وردان الجزارة» (٦/٢/١) الذي دفعه فضوله الذكوري إلى اكتشاف امرأة من هذا النوع تعاشر دبا معاشرة جنسية، بعد أن تجسّس عليها وراقبها مراراً، فأصابته الغيرة، وفشل في إقامة تواصل معها، بعد أن قتل الدب، فأصابه الحقد، وطلب إليها أن تكف عما هي فيه، فلما رفضت بادر إلى قتلها... وهذا فعل من شأنه أن يحظى بمباركة المجتمع الذكوري، فلم يوقع به العقاب، بل كوفى مادياً ومعنوياً، إذ ورث ثروتها، وتسمى باسمه «سوق وردان» (١). ولكن شهرزاد - بدعائها - سحبت هذا «المجد الذكوري» بكلمة واحدة، حين جعلت الخليفة الذي يكافئه هو الحاكم بأمر الله، المعروف تاريخياً وفولكلورياً بعدائه الشديد للمرأة حتى إنه - كما يقول ابن أبياس - حرم على الصنائع صناعة الأحذية (الشباشب) للنساء حتى لا تخرجن من بيوتهن.. إلخ إلخ:

[٥/٣/١]

لم تتجاهل شهرزاد في مرويها نمط المرأة العاهرة أو الزانية أو البغي، وهو نمط لا تتعاطف معه مطلقاً، وإنما تصوّره لصديقه، وتنفر منه، ودائماً تكون عقوبته القتل جزاء وفاء على هذه الجريمة (الكبيرة) اجتماعها ودينها. تصادف هذا النمط قصصياً في الحكاية رقم (٢/٢/١)

متوجة، متمثلة في الزوج الثانية لمعروف، أو في شهرزاد نفسها بعد أن أطمأن شهریار إليها، ووثق بها، وتعلم الدرس. وشتان بين البداية والنهاية في (الليالي)، بين الشك والثقة. إن المرأة القادرة على الهدم، هي نفسها المرأة القادرة على البناء، ولكن في إطار من الثقة والفهم والاحترام المتبادل بين الجنسين.

[٦/٣/١]

ويدخل في نطاق الجنس المحرم القصص التي تتعلق بحب المحارم، على نحو ما ورد في حكاية الأخ الذي كان مولعاً بأخته، المتضمنة في حكاية الحمل مع البنات الثلاث، فحقت عليهما معاً اللعنة، وقد صار كلاهما - في الحكاية - فحماً أسوداً كأنهما ألقيا في جب من النار، فلما رأهما الأب على هذه الحال - وكانا متعاقبين بعد تفحّمهما - صق عليهما قاتلاً: «تستحق يا غيبث ما حل بك، فهذا عذاب القبر في الدنيا، وبقي عذاب الآخرة، وهو أشد وأبقى». واللافت للنظر في الحكاية أن الأب يتوجه بالخطاب لابن وحده، باعتبار الطرف الموجب أو الفاعل.

[٧/٣/١]

هذا النوع من الحكايات يصنف فولكلوريا ضمن الحكايات الشعبية البسيطة، أي ذات البنى البسيطة، غير التركيبية، باعتباره وحدة سردية أو حكاية واحدة، باستثناء «حكاية معروف الإسكافي» التي قدمت وحدتين حكايتين لهدف دلالي - تقديم النموذج السلبي، لم الإيجابي - وقوام الفعل الحكائي هنا هو عبث الفعل الجنسي الذي ظل موضع تبهير الراوي واهتمامه (والفعل هنا ليس إلا الشخصية ذاتها تؤدي الفعل، فلا فعل بلا فاعل) أي كان تبهير الفعل الجنسي (غير المشروع هنا) ودوافعه. واللافت للنظر هنا أن المرأة - فاعلة أو مفعولة - ليست إلا موضوعاً للجنس، لا ذاتاً، فليس ثمة حب في هذا النوع من القصص. وكذلك الرجل بالنسبة إليها

مجرد موضوع للجنس لا ذات، فغايته الإشباع الجنسي المجرد، لا التوافق الجنسي أو الحب. ونية الفعل الحكائي هنا بنى ثلاثية، قوامها الحاجة إلى إشباع رغبة جنسية محرمة، ثم إنجازها سراً أو علانية، ثم تكون العقوبة لا المكافأة.. أي لا يوجد اختبار مسجدي للبطل، حيث لا بطل ولا بطولة، بل جريمة محرمة، والعقوبة هنا تتحدد بحسب دوافعها وغاياتها، دافعاً عن قيم الجماعة ومثلها الاجتماعية والدينية المقدسة. والبطل الفاعل هنا هو المرأة لا الرجل، قد تكون ضحية، نتيجة حدوث إساءة مباشرة (اعتداء أو اغتصاب أو اختطاف) كما في القصص (١/٢/١، ٣/٢/١، ٥/٢/١، ٧/٢/١)، وقد تكون باحثة عن اللذة الجنسية نتيجة شعور بالنقص أو الافتقار (كالمرض الجنسي، أو لعدم شعورها بالإشباع النفسي والعاطفي والجنسي) أي افتقارها للتوافق الجنسي، والرغبة في تمويده، وإن كان بطريق غير مشروع، يتعارض وقيم المجتمع ومعتقداته، وعندئذ يوقع العقاب عليها، كما في الحكايات (٢/٢/١، ٦/٢/١، ٨/٣/١).

[٨/٣/١]

أما لغة الحكايات - في هذا النوع - فهي لغة جنسية، لا تعنى مجونا جنسياً تعتمد إليه (الليالي) - كما يتصور البعض - ولكنها اللغة الشاهد (أو العلامة) في وصف الفعل الجنسي والدلالة عليه. وإذا كانت اللغة الصريحة هنا تتضافر مع الفعل الجنسي من أجل تجسيد الفعل الحكائي ذاته، كسراً أو اختراقاً للمحظور اللغوي والجنسي معاً، فإنها - اللغة والحكاية - في (الليالي) تأتي تمويهاً عن حرمان جنسي في مجتمع متزمت ضابط، اجتماعياً ودينياً، وراهن جازح، وواقع كابت وقاهر، فالحديث عن الجنس يقوم عندئذ بوظيفة تمويه حكاية عن الفعل الجنسي ذاته. ومما له دلالة أن معظم شخوصه الفاعلة، أو المنفصلة، من العوام.

يؤدي به، ويمن بحب، إلى الدمار، دمار الذات والآخر،  
حيث هذا الحب لا يموت، ولكنه يفضى بصاحبه إلى  
الموت أو الانتحار، في نهاية مأساوية أسيفة.  
[٢/٢]

#### لمادج قصصية:

على الرغم من احتفاء (الليالي) بالمشاق  
والشجيم، فإنها لا تروى إلا حكايتين فقط يمكن  
تصنيفهما في دائرة العشق القصصية، وهما:

[١/٢/٢] حكاية علي بن بكار مع شمس النهار  
١٠٩ - ٧٢، ٢.

[٢/٢/٢] حكاية جميل بن معمر أمير المؤمنين  
٣٣٧، ٣ - ٣٤٣.

في الحكاية الأولى، نشأ علاقة حب بين علي بن  
بكار وشمس النهار، المخطبة الأثيرة لأمير المؤمنين، هارون  
الرشيد (الرمز السياسي)، برغم آلاف المخطبات عنده،  
ومن ثم فهو هنا يمثل العائق أو البطل المضاد، ومن ثم  
فهي علاقة حب محكوم عليها بالفشل أو بالأحرى عدم  
التحقق، الأمر الذي «ألهم نيران العشق واليهام» بين  
العاشقين. وعلى الرغم من لقاءهما السري مرات ومرات،  
وعلى الرغم من المراسلات الطويلة بينهما، والمبيت في  
بيت خاص... إلخ، فإن هذه العلاقة ظلت طاهرة،  
محكومة بالعفة والنقاء (وهذا يعني أن الشيطان لم يكن  
فالشهما كما نخشى المرجعية الدينية)، الأمر الذي أسفر  
عن معاناة حقيقية للعاشقين، انتهت - بعد طول  
معاناة - بموتهما في يوم واحد، ولذلك فقد خرجت  
بغداد كلها تشيع جنازتهما في مشهد مهيب.

أما الحكاية الثانية، فهي حكاية أخرى من حكايات  
شهداء الهوى الدائمة في التراث العربي القصصي، غير  
أن (الليالي) آثرت أن تنسب هذه الحكاية إلى جميل بن

ومما له دلالة في هذا المقام، على المستوى الدلالي،  
النفسي والتعويضي، أن معظم شخوص هذه القصص،  
الفاعلة أو المنفعلة، هي من العامة. أما على المستوى  
الدلالي، المجتمعي، فهي أن هذه الحكايات القائمة على  
الجنس غير المشروع لم تسفر عن علاقة مثمرة  
(الإنتاج) كالحب المشروع مثلاً، بل تسفر دائماً عن  
علاقة عقيم، متلفة في نتائجها مع حكايات الحب  
العذري النقيض.

#### ثانياً: قصص الحب العذري

[١/٢]

الحب العذري - ببساطة - نقيض الحب الشهواني  
السابق، هو حب يعلو اضطراراً فوق متطلبات الفريضة  
الجنسية إذا ما فشل العاشقان في التحقق والتوحد  
بالارتباط والاندماج والاقتران الزوجي، إنه «حب مع  
وقف التنفيذ»، حيث لا حب بلا جنس، نتيجة ظروف  
مجتمعية أو سلطوية قاهرة، خارجة عن إرادة العاشقين.  
ويعود الفضاء اللغوي والدلالي للمصطلح إلى بني حنزة،  
لأسباب لا مجال لذكرها هنا. غير أنه، في ضوء المأثور  
التاريخي والأدبي (القصصي والشعري) لحكايات العشاق  
العذريين في التراث العربي، يمكن تحديد ملامح هذا  
الحب العذري أو الروحاني أو المثالي، وننته، إذ يتجلى لنا  
- في مفهومه - قرين العفة؛ فهو حب لا ينكر الجسد،  
أو مشروع حب ينشد الزواج، ولكنه لموامل خارجية يود  
عند الإعلان عنه، فيستوقف، ويحبط، فلا يتم الزواج،  
ومن ثم لا تتحقق الرغبة في التواصل الجنسي، بل  
يتحقق الحرمان (حيث لا إشباع) فلا تنطفئ جذوة  
الحب، بل يزيدها الحرمان والكبت اشتعالاً. يسمو  
العاشق على متطلبات الجسد، لكنه يظل يحلم  
بالاندماج بالآخر المعشوق، ولكنه حلم لا يتحقق أبداً،  
والنفس مولعة «بحب ما منعت منه» على حد تعبير ابن  
حزم، وينتهي الأمر بتحول مأساوي في حياة البطل،

فى روايته إلى «هائف من الجن» وهما، طبقاً لرواية (الليالى):

كنا على ظهرها واليمش فى رعد

والشمل مجمع والدار والوطن

ففرق الدهر بالتصرف ألفتنا

وصار يجمعنا فى بطنها الكفن

[٣/٢]

على الرغم من تعاطف شهرزاد مع العشاق العذريين، ومن تمجيد مشاهد العفة، فى طول (الليالى) وعرضها، ومن «شعبية» القصص العذرى عند جمهور (الليالى)، فإنها لم ترو لنا إلا قصتين فقط.. على نحو يطرح تساؤلاً ملحاً: لماذا كان قصص الحب العذرى نادراً، ومنحصرأ، بل منحسراً على هذا النحو الملحوظ، دون سائر قصص الحب فى (الليالى)، على كثرة أشكاله وتنوع مضامينه؟ أعتقد أن الإجابة تكمن فى أمرين: أحدهما، أن هذا الحب مثالى، غير واقعى، مجرد ظاهرة أخلاقية لا رصيد لها فى الواقع العملى، خاصة فى مجتمع تجارى كمجتمع (الليالى)، حتى الحكاية التى رواها جميل بن معمر رويت فى سياق «غرائب الأسفار» وعجائب الحكايات، مع أنه لا وجود للعنصر العجائز فيها. والأمر الآخر، يكمن فى رؤية شهرزاد الواقعية لحقيقة العلاقات العاطفية بين الجنسين (وهذا دليل آخر على مدى واقعية الرؤية الشهرزادية فى «الليالى»، فى مجتمع التجار الألف ليلى).

[٤/٢]

نلاحظ فى الحكاية البغدادية (١/٢/٢) أن المرأة هى العنصر الفاعل، على النقيض من الحكاية البدوية (٢/٢/٢)، وهو أمر يتسق وطبائع الأمور، ذلك أن هامش الحرية الذى كان متاحاً للمرأة فى الحكاية الأولى

معمر العذرى، باعتباره راويها متحدداً مع مسرورة، راح يحكيها لأمر المؤمنين هارون الرشيد، على أنها غريبة من غرائب السفر، شاهداً على وقائعها ومشاركاً بنفسه فى دفن العاشقين معاً، فى قبر واحد، مع استحالة ذلك دينياً، فللنساء مقابر وللرجال مقابر، واستحالة ذلك اللقاء تاريخياً بين الراوى والمروى عليه. ولكن شهرزاد - الراوى المفارق - كانت من الذكاء بمكان، بهذه الإحالة التاريخية التى تستدعى بالضرورة، عن طريق التناص، كل التراث العذرى إلى شهرار الدموى (نقيض العذرى). ومجمل القصة أن راويها كان يمشى ابنة عمه الثرية - وهو فقير - فممنها عنه أبوها ولم يوافق على زواجهما فتأججت نار المشق بينهما، وكانت تذهب إليه فى الصحراء، حيث اعتزل الحياة. ومع ذلك، فقد شهد لهما جميل بأن الشيطان لم يكن أبداً ثالثهما، بل كانت (الهوائف) من الجن تبارك هذا الحب، وتولى من أجل هذين العاشقين العفيفين، حين افترس «أسد» ذات ليلة (ظلماء) «الحبيبة» فانتحر الفتى العاشق، وماتت «أمه» فى الليلة التالية حزناً عليهما.

لم تصرح (الليالى) بالانتحار، ولا الإيشيهى فى روايته لهذه الحكاية فى (المستطرف)، وإنما الذى صرح بالانتحار هو ابن الحسن السراج (ت ٥٠٠ هـ) فى كتابه (مصارع العشاق) الذى ذكر أن الراوى قد «انكأ على سيفه فخرج من ظهره»، كما يشير إلى أنه تم دفنهما معاً فى قبر واحد، على الرغم من تعارض ذلك مع المرجعية الدينية الإسلامية. والجدير بالذكر أن البطل المضاد هنا، على مستوى الواقع، هو الأب الذى رفض تزويج ابنته من فقير (عائق اقتصادى). أما على المستوى الرمضى، فالبطل المضاد/ المفترس الشرير، هو الأسد. وتتفق رواية السراج مع شهرزاد، فى أن العاشق، أو البطل الضحية، أوصى أن يكتب فوق قبره بيتان من الشعر أشدهما وهو يحتضر، بينما الإيشيهى قد نسب البيتين



لا بداء الأسى ورواء البطل الضحية (العاشقين) عند موته.

[٦/٢]

من تقاليد هذا النوع الشكل القصصى القارة موت البطل (العاشقين) فى نهاية مأساوية تتجلى أبعادها ودلالاتها فى أمرين: أحدهما: أن يموت العاشقان فى يوم واحد (والموت هنا انتحار لا يصرح به حيث لا تسمح المرجعية الدينية الإسلامية بالانتحار، وإلا مات صاحبه كافراً، ولكن كل العشاق المدبرين يصرحون فى آخر لقاءاتهم بأنهم يعرفون أنهم ذاهبون لحقتهم. ولا يلبث الأمر أن يتحقق، ويعلن عن موتهم). والآخر: أن يدفن العاشقان فى قبر واحد (الحكاية رقم ٢/٢/٢) أو فى قبرين متجاورين (الحكاية رقم ١/٢/٢)، محشية المرجعية الإسلامية التى لا تسمح بدفن الرجل مع المرأة. والموت والدفن معاً للعاشقين يعنى أن الموت والقبر قد جمع بينهما، بعد أن ضاقت بهما الحياة الدنيا.

[٦/٢]

إن هذا الشكل القصصى، أيضاً، ذو بنية ثلاثية، أبعادها:

حب ← منع ← موت.

أى أن البطل الضحية هنا لديه:

رغبة (فى التحقق والتوحد) = شعور بالافتقار أو النقص.

منع (عن تحقيق الرغبة) = عجز عن أداء الفعل الحاسم/ الإنجاز.

فشل (فى إشباع الرغبة) = عجز عن تقويم الافتقار أو تصحيح النقص.

الأمر الذى أفضى به إلى الموت.

أفضل مما كان متاحاً للمرأة البدوية، لكن النتيجة واحدة فى الحالتين، وهى الفشل فى إنقاذ حبهما، كما نلاحظ أن «على» بن بكار، كان أكثر استسلاماً من الراعى العاشق، الأول لا يملك إلا دموعه، والبدوى لا يحمل سيفه دفاعاً عن حبه إلا بعد فوات الأوان - أى بعد موت المحبوبة. وهذا يعنى: فى آخر الأمر، أن أبطال هذا النوع من الحكايات أبطال سلبيون، مغتربون عن واقعهم، على الرغم من شعورهم جميعاً بالافتقار أو النقص، ورغبتهم الصادقة فى تصحيح أو تقويم هذا الافتقار - بالمعنى «البروتى» - نسبة إلى فلاذيمير بروب - ولكن ينقصهم الفعل أو الإنجاز الحاسم، إذ يقفون دائماً عاجزين عن الدفاع عن حبههم وذواتهم وتحقيق الاقتران المنشود، لا عن ضعف ذاتى، وإنما ليقينهم بعجزهم عن مواجهة الموانع أو الموائق الخارجية التى وقفت حائلاً بينهم وبين من يحبون، فهى عوائق أكبر من أن يواجهها فرد لأنها عوائق مجتمعية (اقتصادية أو سياسية)، وأدت أحلامهم وأودت بهم إلى مصيرهم المأساوى، وهنا يكمن سرّ تعاطف (الليالى) معهم.

[٥/٢]

يتسم هذا الشكل القصصى بأن موضع التبرير فيه، أى جوهر الفعل الحكائى فيه، ينصب على وصف المشاعر المهبط نتيجة عجز البطل الفاعل عن فعل الإنجاز الحاسم، برغم محاولاته الهائسة، الذى يعلم مقدماً أنه لن ينجزه، ومن ثم يظل التعبير هنا منصوباً نحو الحد من الإشباع العاطفى الذى يفضى هنا إلى الموت المأساوى، هذا المجزأ أو الفشل وما يتعلق به من وصف لحظات اللقاء الذى تفسده أحاسيس الفراق، من أجل رفع درجة التوتر فى الفعل القصصى ذاته. وكل مسارات القصص هنا تنصب فى هذا الأمر، فالرواية شهزاد - أو من يتحدث باسمها - توجه بؤرة الاهتمام إلى هذا الفعل وما ينطوى عليه من شحنات عاطفية عالية [حتى إذا تدخل العنصر الخارق أحياناً - وهو عنصر غير تركيبى هنا - فإنما

## ثالثاً: قصص الحب العاطفية

[١٩/٣]

هذا هو أكثر أشكال قصص الحب ذوقاً في (الليالي)، كما وكيفا، لسبب بسيط، أنه الشكل القصصى الذى يحكى الحب الطبيعى، الواقعى، باعتباره فعلاً إنسانياً يتعلق بالكيونة الاجتماعية والنفسية للإنسان، ويهدف، كما يجمع - فى إطار مشروع - بين واقعة الجسد (حيث الجنس حاجة أساسية، بيولوجية) ومثالية الروح (حيث الحب حاجة عاطفية نبيلة، تعبر فى أحد جانبها عن تلك الحاجة)، ليصبح الحب عندئذ عطاء وإشباعاً، يتأزر فيه التوافق الجنى مع التوافق النفسى والفكرى والسلوكى. ومن الطبيعى، فى مجتمع مدينى متحضر كمجتمع (الليالي)، (وهو بالضرورة مجتمع مقنن اجتماعياً وديناً، ويتم - من ثم - الفصل فيه بين الجنسين) أن يسيطر فيه ألف قيد وقيد على العلاقة بين الجنسين، وكلها تحذ من تحقيق الرغبات وإشباع الحاجات، خاصة فى العصور الوسطى الإسلامية، على نحو لا يتحقق فيه الحب إلا بالأسلوب الشهريزادى، - بلا مقدمات (فالهرى قدر) حتى يتسنى للعاشقين اللقاء - الإيهامى (المولد للحب) واختراق القيود، إثر «نظرة تعقبها ألف حسرة» تقدم شرارة حب جديد وقصة جديدة فى (الليالي)، حب يتحقق فيه مزيج دقيق ومتوازن بين المادى والمثالى، بين الجسدى والروحى. هذا هو الحب الذى تعنى به (الليالي)، وتبحث عنه، ترصع به سماء الليالي الشهريزادية العصبية (خشية أن يخونها الحكى، فيكون فى ذلك حثفها وحثف الحكى معاً). وتطر به أجواء العرش الليلى الشهريزادى سمرأ وأنساء، حبا وطرباً، تروض به شهرسارها المهرورم عاطفياً، تظهر به - بالحب - قلبه، وتضئ روحه، وتنبير عقله، حتى تميد تشكيل شخصيته، فكراً وسلوكاً ووجداناً، على أنغام «أنشودة الحب»، تمزقها حواء الخالدة، حواء الحب والحياة فى (الليالي)، على سيمفونية الجسد والروح.

ومن ثم يمكن صياغة الأمر على هذا النحو:

الحب: رغبة فى الاندماج والانتماء والامتلاك (تحقيق الذات).

المنع: عجز دنيوى فى تحقيق الحب (منع دنيوى).

الموت: إعلان العجز أو الفشل والموت معاً (جمع آخرى).

وهذا يعنى أيضاً أن:

الحب ← الحياة ← المنع ← الموت.

[٧/٢]

فى ضوء التخطيط الشكلى السابق، يتجلى لنا قصص الحب العذرى كاشفاً عن عالم محيط، مليء بالشرور الاقتصادية (٢/٢/٢) والسياسية (١/٢/٢)، مغمم بالحرمان، مفتقر إلى الأمان، الانتماء، الدفء النفسى والعاطفى والاجتماعى، فهل يعنى هذا القصص - بنهايته المأساوية - صرخة احتجاج فنية ضد هذا الواقع (المادى) الذى حال دون تحقيق هذا الحب (الروحى) باعتباره حقاً طبيعياً وفطرياً للفرد، كاشفاً بذلك عن خلل قائم فى البنى الاجتماعية لمجتمع (الليالي) (الاقتصادية والسياسية)، وعن أحاسيس العجز الذاتى وفشل فى التكيف، وشعور بقلق راهن فى الوجود، وخوف من المستقبل لزاء الطبيعة والمجتمع والسلطة؟

نمة شئ مؤكد هنا، أن فشل العاشق - على المستوى الفردى والاجتماعى - فى تحقيق الذات، انتهى به إلى الموت، تعبيراً عن الرفض والغضب والاضطراب، لكنه رفض سلبي، غضب لا ثورى، اضطراب (عاطفى) عقيم، كالحب العذرى ذاته، لا يحقق الأمن والانتماء، ولا يحمي التوازن ولا يحقق إشباع الذات للذات.

[٢/٣]:

جبر الشيباني ٣٧٩، ٢ - ٣٩٣.

نماذج قصصية،

[٩/٢/٣] حكاية أنس الوجود مع محبوبته الوردة في  
الأكمام ٤٣١، ٢ - ٤٨٧.

[١٠/٢/٣] حكاية علي نور الدين مع مريم الزنارية  
١٣١، ٤ - ٢١٢.

[١١/٢/٣] حكاية الشاب البغدادي مع جاريته  
٢١٢، ٤ - ٢١٨.

[١٢/٢/٣] حكاية هارون الرشيد مع الشاب العماني  
٣٤٤، ٤ - ٣٦٠.

[١٣/٢/٣] حكاية إبراهيم بن الخصب مع جميلة بنت  
أبي الليث عامل البصرة ٣٦٠، ٤ - ٣٧٧.

[١٤/٢/٣] حكاية أبي الحسن الخراساني مع شجرة الدر  
٣٧٧، ٤ - ٣٩١.

[٣/٣]

لما كانت هذه الحكايات متشابهة في بنيتها  
الداخلية، فلا مبرر للوقوف عند شواهد بعضها، مكتفين  
بالإشارة إلى هذه البنية القارة الشابة لحكايات الحب  
العاطفي، ففيها غناء.

[٩/٣/٣]

هذا النوع من الحكايات الذي يحد أبطاله أكثر  
أبطال (الليالي) حضوراً، هو كقصص الحب العذري، له  
مرجعية تاريخية، أي زمنية، وتلعب أحداثه في عالم  
طبيعي، واقعي عقلاني إنساني، ركيزته الزمان والمكان.

[٢/٣/٣]

توجه شهرزاد - بوصفها الراوي الذي يوظف  
القصص العاطفية، بنهاياتها السعيدة، ومغامراتها المتنوعة،  
ومتونتها الحكائية المركبة - توجه بؤرة اهتمامها، هذه  
المرّة، لا إلى الفعل الحكائي ذاته، وما ينطوي عليه من

في هذا الإطار الطبيعي والمشروع للحب، لتلقى  
عشرات القصص العاطفية التي تتغنى بمواطن  
المشاق الصادقة، وتعنى بتجسيدها، وتخكى معاناتهم،  
بين ألف قيد وقيد، لقهر الانفصال الإنساني،  
والوصول بحبهم إلى مرفأ الأمان والزواج الذي نقد  
دونه قيود وقود، اجتماعية واقتصادية ودينية  
وسياسية، يقتضي التغلب عليها إنجاز عدد من  
الأنعمال والتحديات والخطاطر إلى أن ينجح  
المعاشقان - بالحب وللحب - في وضع (نهاية  
سعيدة).

ومن أشهر نصوصه النماذج القصصية  
التالية، طبقاً لورودها في (الليالي):

[١/٢/٣] حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين  
١٠٦، ١ - ١٣٨.

[٢/٢/٣] حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنس المجلس  
٢٠٠، ١ - ٢٣١.

[٣/٢/٣] حكاية الحاجر أيوب وابنه غلام وبنته فتنة  
٢٣١، ١ - ٢٥٦.

[٤/٢/٣] حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان  
١٠٩، ٢ - ٢١٤.

[٥/٢/٣] حكاية نعم، ونعمة ٢١٤، ٢ - ٢٣٩.

[٦/٢/٣] حكاية علاء الدين أبي الشامات  
٢٣٩، ٢ - ٢٩٥.

[٧/٢/٣] حكاية علي شار مع زمرد الجارية  
٣٥٠، ٢ - ٣٧٩.

[٨/٢/٣] حكاية بدور بنت الجوهرى مع

شحنات عاطفية، على نحو ما فعلت في حكايات الحب الجنسي وقصص الحب العذري، وإنما ينصب الاهتمام - هذه المرة - على «رواية» ما حدث، أكثر مما ينصب على «ما» حدث.

[٢٣/٣]

البنية الوظائفية هنا تنطلق من الوضع / الأصل، حالما تحدث إساءة للبطل / الفاعل (مثل اختطاف محبوبته أو زوجه)، أو حالما يحدث افتقار أو يحصل نقص (حيث يتمشق فجأة البطل فتاة مجهولة، رآها في السوق أو في دكانه أو في طريق، أو شاهد صورتها مع درويش سائح، أو رآها في منامه، أو سمع بها من مسافر... الخ، فتولع بها قلبه، وطار النوم من عينيه)، ثم تتنامى الأحداث، أو العناصر الوظيفية (التي حثها بروب) تنامياً يكسبها يكون حرفياً، إلى أن يحدث الاختصار الحاسم الذي هو زمن الإنجاز والتغيير والوضع النهائي، طبقاً للتقابل الزمني المعروف (ما قبل عكس ← ما ← بعد)، حيث (الوضع الأصل ← عكس ← الوضع النهائي) أو التقابل الدلالي (إساءة أو نقص ← عكس ← تقويم أو تصحيح الإساءة، وتعويض النقص).

وطبقاً للمحتوى الدلالي لهذا الشكل القصصي:

انفصال: العاشق / الممشوق.

إنجاز: مغامرات ووقائع.

اتصال: زواج العاشق والممشوق.

ولكل قصة حب من هذه القصص مكان أصل فيه أسرة العاشق، تنطلق منه إلى حدث إساءة أو افتقار، فيترتب عليه سفر الفاعل بحثاً عن إصلاح الإساءة أو تقويم الافتقار أو النقص، حيث المكان الحقيقي - بتعبير جريمناس - فهو مكان الاختبارين: الترشيحي والحاسم، وأخيراً يعود البطل، في نهاية المطاف، على نحو دائري،

إلى المكان الأصل (مسقط رأسه)، حيث يقع تمجيده بعد إصلاح الافتقار (العثور على المهبوبة والفرز بها) أو تقويم الإساءة (استعادة الزوج أو المهبوبة المخطوفة)، فتكون المكافأة الذاتية (الزواج = الامتلاك). وفي كثير جداً من الحكايات تكون هذه المكافأة عامة (الوصول إلى العرش أو الملك)، وهذا يعني تحقيق الذات الخاصة والعامة، الفردية والاجتماعية، للبطل. وبالرغم من انتقاد كلود بريمون في كتابه (منطق الحكى) هذا المثال أو الجهاز الوظيفي الذي حدده بروب، باعتباره جهازاً غالباً يسير في اتجاه واحد له بداية (حدث إساءة أو افتقار) وله نهاية (تقويم الإساءة وإصلاح الافتقار)، فإن قصص الحب العاطفية في (الليالي) - باعتبارها حكايات شعبية - تؤكد بقوة الجهاز الوظيفي البروي.

[٤٤/٣/٣]

إن الفعل القصصي في (الليالي) عامة - بما في ذلك الفعل القصصي في الحكايات العاطفية - عرضة للخرم والتمزق والإرجاء إزاء أى فعل خارجي، فيما يسمى بالمناطق الرخوة، التي تسمح بإدراج أفعال حكاية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذي من الإمكانيات السردية للحكاية الرئيسية أو الحكاية «الأم»، فتعدها بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل حكايات الحب العاطفية في (الليالي)، لا تكون من أطول الحكايات حجماً فحسب، على بساطة تركيبها ومحدودية الأحداث أو الوظائف الأساسية، بتعبير رولان بارت - فيها، ومن ثم فهي بنية مراوغة أو غير مغلقة تماماً في وظائفها الثانوية المستعدة لاحتضان متون أو حكايات فرعية جديدة، حال ظهور شخصيات جديدة، إذ إن ظهورها - كما يقول تودوروف - يفضي إلى ظهور أحداث جديدة، دون حاجة إلى تبرير ظهورها، فـ (الليالي) أو بالأحرى الراوى فيها، يلجأ كثيراً إلى المصادفات دون حرج (فهى مصادفات محكمة في رأيه بالقضاء والقدر.. ومن ثم فالأفعال القصصية الجديدة - مهما كانت غير منطقية - لديه

## رابعاً: قصص الحب الخرافية

[٩/٤]

قصص الحب الخرافية أو السحرية أو العجائبية، لا تختلف - في موضوعها - عن النوع السابق، كذلك لا تختلف - بنائها - عنه إلا في وجود عنصر الخارق، وهو هنا عنصر بنائي أصيل، إذ يحل محل القضاء والقدر في كونه سرجها للحكاية، ويزيد عنه في كونه عنصراً مشاركاً في صياغة الأحداث والشخص، وفي كون «البطلة» أو المشوقة هنا هي من عالم الجن، أميرة أو ملكة، ومن لم تقع معظم أحداثها ومغامراتها في ممالك الجن العجيبة، منذ ساعات اللقاء أو التعرف الأولى، حتى النهاية السعيدة.

٢/٤ نماذج قصصية:

في (الليالي) ثلاث حكايات نموذجية، لهذا النوع من قصص الحب، هي:

[٩/٢/٤]: حكاية زواج الملك بدر باسم ابن الملك شهرمان من جنس البحر البحرية بنت الملك السمندل ٣: ٤٠١ - ٤٣٩.

[٢/٢/٤]: حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال ٣: ٤٣٩ - ٤٨٧.

[٣/٢/٤]: حكاية حسن الصالح البصري ٣: ٤٨٧ - ٥١٠ + ٥١٤ - ٩٢.

وبهذا تشغل هذه الحكايات الثلاث حوالى مائتى صفحة، مما يؤكد أنها حكايات شعبية طويلة، مركبة.

٣/٤

نشير هنا إلى بعض السمات الفارقة - بنائها - بين حكايات الحب العاطفية، وقصص الحب الخرافية من حيث:

مسببة، أو بالأحرى لا تحتاج إلى تسبب). من هنا، نفهم سرّ هذا الوجود الدائم للقضاء والقدر، في كل حكايات الحب، الذى يقوم هنا بوظيفة الموجّه للحكاية، فهو وجود طاغ نابع من المعتقد الدينى، يستغله الراوى الشعبى - كالمصادفة القدرية - بدلاً عن المنطق والتسبب في تفتين الترابطات البنائية في صياغة المبنى الحكائى، مهما كان مركباً.

[٥/٣/٣]

من سمات هذا النوع القصصى الفارقة - ما دام يحدث في عالم واقعى، عقلانى إنسانى - أن لا وجود للعنصر الخارق فيه. وإذا وجد في القليل النادر من هذه الحكايات، فهو يفتقد وظيفتها الدور البنائية الذى حدّده بروب، وإنما هو عنصر طارئ، قد يلجأ إليه الراوى للخروج من مأزق سرى، شأنه في ذلك شأن الصدفة. ومن ثم، فالعنصر الخارق هنا غير تركيبي، ويمكن حذفه دون أن تتأثر الحكاية، في وظائفها الأساسية أو الثانوية. إنه، أى الخارق، ليس عنصراً بنائياً، هو فى أحسن الأحوال «عنصر ذرائعى»، إذا استعزنا بمصطلح تودوروف، يلجأ إليه الراوى من باب «التنوع» فى أساليب التعرف بين العشاق، كأن يجمع جنى وجنية بين فتى وفتاة، وهما نائمان، فيعشق كل منهما الآخر (إذ يمكن أن يودى المنام نفسه هذه الوظيفة كما فى حكايات أخرى كثيرة)، الأمر الذى يجعل حكايات الحب العاطفية، الألف ليلية، نوعاً من الحكايات الشعبية، لا الخرافية، مهما كانت غرابة الأحداث وعجائبيتها، ومهما كانت طرائف المفامرات وغمرايب الموجودات. وهذا يعنى - ببساطة - أن قصص الحب العاطفية، تظل أحداثها - شأن أية حكاية شعبية - تتأرجح بين الواقع والخيال، بين المنطق واللامنطق، على النقيض من قصص الحب السحرية (النوع الرابع) التى تقوم أحداثها على الانفصال الجذرى بين الواقع والخيال.

[١٩/٣/٤]

قصصياً، كما يشير (ابن) النديم الوراقى الذى ذكر لنا فى فهرسته ستة عشر كتاباً فى أسماء (عشاق الإنس للجن) وأسماء (عشاق الجن للإنس). ويبدو أن الحكايات الثلاث التى رويتها شهرزاد، كانت صدى للنوع الأول فقط الذى ذكره ابن النديم، إذ إن البطل فيها جميعاً هو من الإنس، أما البطلة فهى دائماً من الجن (أميرة أو ملكة من بنات ملوك الجان).

[٥/٤]

وهذه الحكايات التى تتفق فى موضوعها وبنيتها الداخلية، مع قصص الحب العاطفية من ناحية، والقصص الخرافية المجالية من ناحية أخرى (فهى مزيج منهما، موضوع عاطفى، وعالم خرافى)، هذه الحكايات التى تجمع بين رومانسية الحب ورومانسية الخرافة Fairy-tale، تعنى أن شهرزاد كانت حريصة على أن تدفع بدماء جديدة إلى شرايين العملية السردية أو الحكى، قوامها المزيد من الإثارة والدهشة والخرافة؛ الأمر الذى ساعدها على امتلاك ناصية المروى عليه (شهریار) عن طريق السيطرة القصصية عليه، فلا يصاب بالملل أو السأم، فيكون عندئذ موتها وموت الحكى معها.

خامساً: قصص الحب أو العشق المحرم

[١/٥]

هذا النوع من القصص - برغم عدم شرعية الحب فيه أو بالأحرى مشروعيته اجتماعياً ودينياً - لم نشأ أن ندرجه مع قصص الحب الجنى (الشكل الأول)، لأنه لا يهدف إلى الإشباع الجنى فقط، وإنما يجاوزه إلى تحقيق الرغبة فى الإشباع النفسى والعاطفى. إن المرأة هنا ليست «موضوعاً جنسياً»، ولكنها أيضاً «ذات» جنسية، وكذلك الرجل العاشق بالنسبة إليها (التوافق الجنى يقتضى أن يكون كلاهما - من الناحية النفسية - ذاتاً وموضوعاً لتحقيق الإشباع العاطفى).

المرجعية الزمنية أو التاريخية، لا وجود لها فى هذا النوع الخرافى أو السحرى، إذ تدور أحداثه فى عالم متحرر من كل القيود العرضية والظرفية؛ هو عالم سحرى، عالم الممكن المطلق، ذلك أن الرؤية السحرية المجالية التى تحكمه، والتى هى بمثابة الطاقة المولدة لهذا النوع من الحكايات التى صنفناها ووصفناها - لهذا السبب - بالسحرية أو الخرافية، تحول - هذه الرؤية - دون لرساء زمنى، إذ إن عنصرى الزمان والمكان يمثلان ركيزتى العالم العقلانى أو الإنسانى، كما ذكرت، على نحو ما رأينا فى قصص الحب العاطفية. ومن ثم، فالزمنية المعتمدة هنا هى الزمنية الوظائفية، على غرار النوع السابق. أما مكان الفعل القصصى هنا فهو اللامكان - بالمعنى الذى حدده جريما - ذلك أن الإنجاز الحاسم أو الاحتشبار الرئيسى فى قصص الحب الخرافية أو السحرية، هو دائماً مكان سحرى يقع فى ممالك الجن وأصمات البحار ورواء جبال قاف وأجواء الفضاء العليا، وهذا يعنى أن مكان الفعل هو اللامكان، أى نفى للمكان بوصفه معطى معنا ثابته قاراً، على الرغم من أن الراوى يحاول أحياناً - ربما من باب التفتير والتنوع - إيهامنا بازواجية المكان أو تعدد الأمكنة، تبعاً لتعدد المفامرات وتنوع الوقائع المتماثلة (تكرار اختطاف العروس أو الأميرة الجنية من مكان إلى آخر، لكنها تظل محصورة فى عوالم سحرية).

٤/٤

أما على مستوى الشخصيات، فإن الفارق الحاسم هنا أن معظم الشخصيات الرئيسية - باستثناء البطل العاشق - والثانوية، والجموع الحاشدة، والجنود المقاتلة؛ كلها من الجن. ويبدو أن ثنائية الجن والبشر هنا صدى للموروث الخرافى العربى، القصصى والاعتقادى، الذى رواه الأقدمون مثل وهب بن منبه، وهيب بن شربة، والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم كثير، وهو موروث رائج

الجواهرجة، أى من يمتلك ثروة كبرى يمكن أن تخلم بها أية امرأة. لكن الحب لا تصنعه كنوز الدنيا، وبالمال وحده لا تعيش النساء. بعبارة أخرى، إن المرأة تبحث عن الحب قبل الثروة، والدفء العاطفى قبل الدفء المادى، حتى لا يجرها نهار الخطيئة. هكذا تعلمنا شهرزاد.

[٤/٥]

البطل الفاضل فى هذا النوع هو المرأة، هى البطل الباحث - بالمعنى البروى - على حين أن الرجل هنا هو العنصر المنفصل (تم تبادل الأدوار). فالعاشق/ الرجل مخشع أو منتظر، يتلقى الأوامر، هو طرف سلبى ينتظر «التعليمات» ريثما تتمكن «المعشوقة» (والكلمة هنا مستمدة من تكرارها فى عنوانى الحكايتين) من تدبير أمرها والحقا به، بعد مغامرات مثيرة.

[٥/٥]

بنية هذا النوع القصصى تشبه البنية القصصية فى قصص الحب الماطفية (الفارقى يكمن بينهما فى أن المرأة لا الرجل هى البطل الفاعل، وأن الحب هنا يتحقق فى إطار غير مشروع اصطلح على تسميته اجتماعيا وقانونيا باسم الخيانة الزوجية).

[٦/٥]

تشكل النهاية فى الحكايتين النموذجيتين المشار إليهما (٢/٥) لغزاً غير مفهوم فى ضوء الخلفية السوسيوثقافية لـ (الليالى). ففى الحكاية الأولى (١/٢/٥) أو حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين الموصف، نجد أن شهرزاد لا تعاقب البطلة اليهودية زين الموصف، على الرغم من ارتكابها لثمين عظيمين، الزواج من معشوقها، وهى لا تزال فى عصمة زوجها اليهودى، والزنى بالطبع، بل تصمادى شهرزاد فى إعادة تزويجها مرة أخرى بمسرور النصرانى، فى نهاية الحكاية (ولكن زواجاً إسلامياً). ونحن نرى عليها زوجها الأول، فى عدن، بادرت زين الموصف «بالتدبير» عليه حتى دفنته حيا فى مقابر اليهود، دون أن يهتز لها رمش، لننعم بعد

فالعلاقة بين الجنسين، هنا، على النقيض مما رأيناه فى قصص الشكل الأول (الحب الجنى). إن العلاقة فى هذا الشكل القصصى بين الجنسين هى علاقة حب وحنق حقيقية، لكنها تصطبغ بمائق اجتماعى ودينى هو «الزواج» من رجل آخر. ومن ثم، فالعلاقة بين الجنسين هنا - مهما كان الحب قويا - علاقة غير مشروعة، ما لم تحصل المرأة على حريتها بالطلاق من زوجها، فتفعل المستحيل عندئذ للحصول عليه (عشرات الحمل والمكائد) حتى تكاد تدفع به إلى حافة الجنون والإفلاس معاً، ويكاد يعجز الشيطان عن مجاراتها فى هذه المكائد، وهنا يكمن جوهر الإثارة فى الفعل القصصى.

[٢/٥]

توجد فى (الليالى) حكايتان نموذجيتان لهذا النوع أو الشكل القصصى هما:

[١/٢/٥]

حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين الموصف  
٩٢:٤ - ١٣١.

[٢/٢/٥]

حكاية قمر الزمان مع معشوقته ٣٩١:٤ -

٤٣٤.

[٣/٥]

من اللافت للنظر فى هذا النوع القصصى، أن بؤرة الاهتمام الشهرزادية تنصب، لا على فعل الحب أو الخيانة، إنما على «مكائد» المرأة التى يعجز الشيطان عن مجاراتها فى هذا الأمر، فى رسالة تحذيرية للرجل من «كيد النساء»، إذا عجزت المرأة عن الحصول على الطلاق. إنها عندئذ لن تكفى بأن تحمى حبيبته إلى جحيم، بل تؤدى به إلى الجنون العقلى والإفلاس المادى، كما فى الحكاية (١/٢/٥) و (٢/٢/٥). هذه واحدة مما تنهيه شهرزاد من هذا النوع. أما الأخرى، فليس محض الصدفة أن يكون الزوج المرفوض «شيخ

ذلك بالعيش مع عشيقها مسرور «فى الأكل والشرب واللعب واللهو، إلى أن أتاهم هازم اللذات وسفرق الجماعات، وأدرك شهرزاد الصباح»، لنفاجأ فى الحكاية الثانية (٢/٢١٥) أو حكاية قمر الزمان مع معشوقته (المسلمة) أن الأمر مختلف، إذ عاقبتها شهرزاد؛ حيث حكمت عليها بالموت، مع أن الجريمة هنا واحدة فقط، وهى الزنى، وجعلت زوجها ينجح فى العثور عليها، بعد أن ذرع الدنيا فى مصر، وتعرض للأهوال من أجلها، فلما واجهها فى بيت قمر الزمان، استل سيفه وقطعها نصفين، «حتى لا يكون ديوان» كما تقول شهرزاد، وتكافئ هذا الزوج الغيور بالزواج من «كوكب الصباح» أغت قمر الزمان نفسه. أما قمر الزمان الذى رفض الزواج من معشوقته بناء على تخدير صريح من والده (مثل المجتمع) فتكافئه شهرزاد بالزواج من بنت شيخ الإسلام نفسه، لتصل بنا فى نهاية الحكاية إلى مقولة «ومن ظن أن النساء كلهن سواء، فإن داه جنونه ليس له دواء» (٤٣٤/٤). فما سر هذا التناقض الشهرزادى، والإثم واحد، والدوافع واحدة، والملاسات واحدة، كما يقول أهل القانون، فى (الليالى) نفسها؟ هل لأن زين المواصل اليهودية أسلمت؟ إن معشوقة قمر الزمان أصلاً مسلمة؟ فلم التفرقة بين المسلمتين؟

أغلب الظن أن هذا الموقف الشهرزادى ناجم عن موقف إثنى (عرقى ودينى) معاد تجاه اليهود، ممثلاً بهذا النمط أو الزوج اليهودى الذى لم يكن يعنيه استرداد زوجه بقدر ما يعنيه استرداد ثروته التى استولت عليها حين فرارها إلى عشيقها المقيم فى عدن (يهود اليمن). هل هى إدانة للشخصية اليهودية وتخفيف من شأنها (حيث المال لا الشرف غايتها، على النقيض من الشخصية العربية المسلمة التى ترى فى ذلك عاراً ما بعده عار)؟ إن (الليالى)، بذلك، تدخل فى الصراع بين الثقافتين اليهودية والإسلامية.

## هوامش:

النسخ المعتمدة هنا:

(١) ألف ليلة وليلة، المكتبة الفخفية - بيروت، ١٩٨١.

(٢) كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تحقيق محسن مهدى، لندن ١٩٨٤.

بعد هذه الجولة فى (ألف ليلة وليلة)، بحثنا عن قصص الحب فيها، انتهى المقال إلى عدد من النتائج، يعيننا منها، فى هذه الخلاصة، الإشارة إلى ما يلى:

١ - أن ثمة خمسة أشكال قصصية، تقع فى دائرة (قصص الحب فى الليالى)، حاولنا تصنيفها وتمييزها والوقوف على سماتها الفارقة بنائها ودلائلها.

٢ - أن قصص الحب فى (الليالى)، تظل واقعية بقدر ما هى خيالية، يمتزج فيها - فى وهى تمتع أو متعة واحة - الطبعى بالخارق، والممكن بالمستحيل، والواقعى بالخيالى، فى تناغم جمالى خلّاق، بعيد عن صعيد المواقف الدينية أو الأخلاقية المباشرة، يركز على جوهر اجتماعى أخلاقى دينى لا يمكن نكرانه أو تجاهله، حتى وهى تستدرجنا معها إلى الحقيقة أو تغوينا بالتحليق معها إلى آفاق أو ممالك خيالية؛ ظلت قصص الحب فيها واقعة ضمن الفعل البشرى الممكن.

٣ - لغايات تعليمية وتربوية وجمالية، استطاعت حكايات الحب فى (الليالى) أن تثير كل ما هو مسكوت عنه جنسياً.

٤ - أن هذه الكثرة الملحوظة لحكايات الحب فى (الليالى)، تعكس أزمة حب لا جنس فى المجتمع والثقافة، كثرتها دليل على حرمان وإحباط، ودليل نقص فى المواطن، ونقص فى التواصل والانتماء.

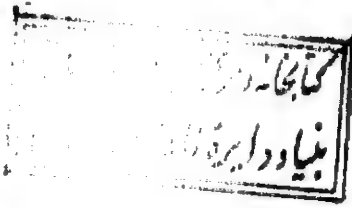
٥ - أن كتاب (الليالى) - بكل أشكاله القصصية العربية ومضامينه الدالة، ليس كتاب القهر المفروض على المرأة وحدها، بقدر ما هو كتاب القهر المفروض على الرجل أيضاً. ولذلك، بمقدورنا القول فى ضوء هذه الأشكال القصصية، إنه كتاب تموضى عن القهر للجنسين، فى مجتمع المصور الوسطى، وهو مجتمع مقهور، فى أساسه، جنسياً واجتماعياً وسياسياً.





# علماء الدين فى مجتمع الليالى

مصطفى عبد الفنى \*



## ملاحظات أولية

١- يمكن البحث عن «علماء الدين»<sup>(١)</sup> وأدوارهم المؤثرة فى التاريخ الإسلامى فى الفترة التى سبقت القرن التاسع عشر. فمجموع محمد على وإزدهاد المؤثرات الغربية، تغلغى علماء الدين - أو أجبروا - عن أدوارهم باعتبارهم نخبة مثقفة مؤثرة إلى حد بعيد.

وهذه المكانة الكبيرة كانت تعود فى المقام الأول إلى المرجعية الدينية؛ إذ تستند إلى كثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية؛ فهم لا يكتفون الحق ويحصدون للباطل برباطة جأش<sup>(٢)</sup>، كما أنهم يتبوأون مكانة تصل بهم إلى أن يكونوا وريثة الأنبياء، وهم فى الأرض كمثل النجوم فى السماء، وبلغ الأمر إلى درجة تفضيلهم على العابدين لما روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) حينما ذكر له رجلان أحدهما عابد والآخر عالم ففضل العالم<sup>(٣)</sup>.

■ ناقد وصحلى بجمعية «الأهرام».

فما كاد يأتى «الوالى» - محمد على - حتى ضعف تأثير علماء الدين واستبدل بأهلهم فئة أخرى من الموظفين والمحامين والصحافيين وغيرهم من المثقفين، حتى أصبحوا - فى كثير من الأحيان - تابعين له «ولى النعم» (محمد على).

٢- وقد تفرق علماء الدين فى (الليالى) فى العصور الإسلامية خلال صور عدة؛ فلم يكن منهم الفقهاء فقط، وإنما أضيف إليهم - كما تشير كتب السيرة الشعبية والتراجم وكتب التاريخ - الخطيب والقاص والواعظ والكاتب والقارئ والشاعر والقاضى والمفتى والمنشد وخازن المال والإمام والمحدث (أهل الحديث). وتشير المصادر المهمة<sup>(٤)</sup> إلى أعداد أخرى كثيرة من هذه الوظائف التى كان يطلق على أصحابها «أرباب الوظائف العلمية والدينية»؛ وإن كان يطلب منهم «التخصص الوظيفى» فى الفقه والحديث وغيرهما، وفى الوقت نفسه الانخراط فى قيادة المجتمع

للكهانة بتاريخين، الثاني منهما فى القرن الحادى عشر، وهنا يمكن أن نصنف دائرة أخرى تقرب فتحوى مدينة القاهرة من حيث هى أهم عاصمة إسلامية لمبت أخطر الأدوار فى تكوين (الليالى) حتى انتهت إلى الصورة التى عرفت بها (٥) فى القرن التاسع عشر أو فى بداياته، مما يؤكد أن النموذج يمكن أن يرصد فى الأدب الشعبى أكثر منه فى التاريخ.

على أن الصورة الشعبية أو الشفاهية تخرج من التاريخ إلى الحلم، أو تظل نوعاً من (التأريخ الشعبى).

٤- بيد أننا نؤثر أن نسهب قليلاً فى هذه النقطة الأخيرة؛ إذ يلاحظ أن القهر الكثير الذى تعرضت له الشعوب العربية دفع بها إلى الفرار من التاريخ فى كثير من الأحيان إلى الحلم، والحلم هنا ليس أضغاث ما يسقط فيه الإنسان حين يتخسر واقعه الذى يحاول أن يصنعه دون جدوى؛ وإنما هو الحلم المبدع، المتمثل فى الأدب الشعبى.

إن هذا الحلم يلجأ إليه الإنسان العربى «ليعبر به عن شوق جارف للعدل بالنقيض للظلم الذى يكابده، ويشوف عارم للحرية بالنقيض للقهر الذى يعايشه» (٦) ومن هنا، فنحن نعدو المثقفين ليهتموا أكثر بـ (الليالى)، - باعتبارها أهم رموز الأدب الشعبى - لفهم كثير من رموزنا الثقافية، ومن أبرز هذه الرموز علماء الدين الذين تجسّدوا فى (الليالى) خلال الدلالات المعكوسة، وهى دلالات لا تنتمى إلى الحلم فى الظاهر، ولكن تنتمى إلى الحلم الذى يعبر فى الوعى الباطنى عن الواقع الحى.

### الحدود المنهجية

■ - لابد من التنبيه - منهجياً - إلى دور الوحدة الداخلية فى تفاهيل البنية الكلية؛ أو بما يسمى الوظيفة الداخلية للسرود Fonction contextuelle، إذ ترتبط الوحدة الداخلية بوظيفة محددة فى البنية الكلية على نحو

وجمهور المدن من جهة أخرى، وإن كان ذلك يعود إلى فترة الاضطراب التى عاش فيها تاج الدين السبكى فى القرن الرابع عشر الميلادى.

خير أن من الملاحظ أن فترات الاضطراب الكثيرة التى عاش فيها العلماء فى العصور الوسطى دفعت بهم ليكونوا حلقة «أرباب الوظائف» أو «رجال القلم» فى مواجهة الحكام أو «رجال السيف» كى يحددوا أدوارهم التى لم تحظ دائماً برضا الحكام. فبعد أن سمحوا لهم بدور محدود فى العصر المملوكى (بالمشاركة) رفض المشائون ذلك، وراحوا يهادون بينهم وبين المؤسسة الحاكمة، وإن سمحوا لهم بدور الوسطة؛ على أنه فى - جميع الأحوال - لم تترك لهم السلطة السياسية دوراً كبيراً إلا فى فترات استثنائية، كخضوع المجتمع أحياناً لسلطة القاضى «الشرعية».

على أن صورة العلماء كانت فى كل الأحوال تقبع فى الضمير الشعبى على أنها سلطة فاعلة، لكونها الفئة الحاملة لكتاب الله وسنته.

٣- ونجىء (الليالى) لترسم صور علماء الدين فى الهيلة الشعبية بشكل مغاير لصورهم فى التاريخ (٧)، إذ إنها لم تنشأ تحت عقل محكم (موجه) مثل التاريخ، وإنما خضعت للاشعور الجمعى Inconscient Collective؛ حيث يتوحد الشعور الفردى والشعور العام، وحيث تكون الذاكرة الشفهية قادرة على الصياغة وإعادة الصياغة والإضافة من خلال أنماط جمعية شعبية تخزن مكنونها عبر قرون بعيدة.

يؤكد ذلك أن (الليالى) حكايات صيغت فى أكثر من قطر عربى، والأصول الأولى لها تنتمى إلى أكثر من دائرة تتداخل معاً سواء فى الشرق (الأدنى أو الأقصى) بحضاراته القديمة، أو فى الشرق العربى بحضارته الإسلامية المتطورة بفعل الزمن، وهاتان الدائرتان تلتقيان مع رأى فريدرش فون ديرلاين حين حدد الزمن المزدهر

المقام الأول. وبذلك، فإن النماذج التي تلقي بها هنا إما أن تكون إيجابية، بحكم تطبيقها المبررة، وإما أن تكون سلبية، بحكم خروجها عن جادة الصواب في التعامل مع الحاكم.

وعلى ذلك، فإن التعامل مع الشخصية الإيجابية سوف يضع بين أيدينا شخصيات هذه مقاربة في الفروق فيما بينها، تبعاً للمبدئية المعروفة في الدين الإسلامي من أن الباحث الأول والأخير في توجيه الحاكم أو بشكل أدق إسداء النصيحة إليه يرتبط بالجانب الديني.

### العالم - النصيحة

٧- وهذا العالم مجده كثيراً في (الليالي) اعتقاداً منه أنه لم يخلق ملك إلا ويخلق معه اعتقاد بضروره رعايته والتفكير له، ففي حكاية «الملك عمر النعمان وولديه...» نجد أن الجارية تتحدث كثيراً عما تسميه السياسات الملكية، فتشير إلى أنه «على قدر حسن أخلاق السلطان يكون الزمان»، مقدمة حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم): «شيطان في الناس إن صلحوا صلح الناس وإن فسدوا فسد الناس»، العلماء والأمراء، ومعنى ذلك أن اتباع العلماء للأمراء هو اتباع الشريك لسلوك الحاكم، والعلاقة بينهما هي التي تحدد فساد الحكم من صلاحه. غير أن حديث هذه الجارية - زهرة الزمان - يكون مقدمة للعلاقة التي تكشفها لنا الليلة التاسعة والسبعين، حيث يلتقي معاوية بأحد علماء الجرب وأكثر حكمائهم وهو الأحنف بن قيس.

إن العالم هنا هو الذي طلب لقاء الحاكم خلال بني تميم قبيلة هذا العالم، وما كاد يرى الحاكم العالم حتى سأله أن يقترب منه، ثم قال له:

«كيف رأيت لي؟»

وهذا السؤال كان يعكس في الواقع الإسلامي طلب السلطان النصيحة من يخافه، وليس ممن يفرض

ويفرض فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو يتطوّر معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يفتدو معها النسق دالاً على معنى<sup>(٧)</sup>.

وفي تمثل (الليالي) سوف نلاحظ أن هذه الوحدة الداخلية تتشكل في الفضاء السردى الشعبي عبر قرون عدة، في حين أنها، في منظومتها الفكرية، تكشف عن انعكاس للنموذج التاريخي في مرآة الحاضر ولا تختلف معه فكان شخصيات (ألف ليلة) ونماذجها تتوالى في نماذج دالة حتى اليوم.

وقد لا تكون الوظيفة الداخلية متوائمة مع البنية الرئيسية. ومع ذلك، فإن استبطان الفعل يربط أنها تتخذ رمزاً دالاً لكونها معبرة عن قيمة، فالقاضي يظل موقفه مرهوناً بالعدل، والفقيه بالحرص على الشرع، وحتى الحاكم - حين يحرص على الشخصية لا الوظيفة - يظل موقفه مرهوناً بموقفه القيمي، ولهذا نقول إن الوظيفة لا تهتمنا في حد ذاتها - قاض، عالم دين، إمام... إلخ - اللهم إلا بالقدر الذي تمنحه الشخصية Personnalité لذاتها، حيث الموقف الإدراكي هو الذي يحدد موقف الفرد ويميزه عن غيره.

معنى ذلك كله، أن النماذج التي تقدمها (الليالي) لا تقدم بمراتبية - كما يبدو - وإنما لتؤكد النموذج - وهو ما يهمنا هنا - من حيث تعبيرة القيمي أو سلوكه الإدراكي في مجتمع ما زالت السلطة تستحوذ فيه على مؤسسات الواقع، وتحتكر الرأي العام، وترفض أي دور للمثقفين المعاصرين في عملية صنع القرار، وهو ما تقترب به أكثر من نماذج (الليالي).

٦- العالم في (الليالي) يمثل - كما أشرنا - الشخصية الفكرية الفاعلة بمواقفها وليس بوظيفتها، فهي أشبه بالشخصية (القاعدية) في تبنى الأمور في العلاقة مع السلطان أو الحاكم، ذلك لأن ما يبره عنه الفقيه أو رجل الدين ليس غير المرجعية الدينية وأحكام الشرع في

امتثالاً له «من لزمت طاعته». وطاعة أولى الأمر تلزم الفقيه من جهة الشرع كما أن نصحه يعد واجباً من واجباته، بل إن النصيحة بعض من الطاعة وجزء منها. ولذلك، فإن الماوردى يرى أن الداعى الأول والأكبر إلى النصيحة هو الأمر الدينى، أى الشرع، ولكن فى إطار استعداد الحاكم هنا.

على أن الحاكم لم يرد من العالم النصيحة فقط، وإنما أراد - فى مواضيع أخرى عدة - أن يكون منفذا لحكمه ومبرراً له، فى آن.

### العالم - المبرر

٨ - ولم يكن هارون الرشيد ليظهر أقل من معاوية فى الحزم والعزم، وقد كان من أهم ما أقر فى فئة العلماء فى عصره عنفه الشديد الذى عامل به البرامكة فضرهم بعنف، فقد كانت هذه الدولة سبباً فى أن يتحول العلماء المؤثرون السلامة الطامعون فى المنصب إلى التحايل فى كل موقف وتبرير ما يراه الحاكم، وبدأت معالم هذه المرحلة تشير إلى العالم، المبرر، الباحث عن كل حل يريده السلطان ويقدمه إذا طلب منه ذلك.

وفى «حكاية هارون الرشيد مع أحد علماء عصره» (أبى يوسف) خبر مثال على هذه الحالة التى انتهت إليها العلماء؛ إذ تخكى هذه الحكاية أن الخليفة هارون الرشيد كان يجلس مع أحد ندمائه، فطلب الرشيد منه أن يبيعه جاريته، ولما رفض - وكانا سكرين - طلب أن يهبه إياها فرفض أيضاً؛ فقال الرشيد: «زبدة طالق ثلاثاً إن لم تبعها أو تهيبها لى» فقال الآخر:

«زوجتى طالق ثلاثاً إن بعته لك. فلما أفاقا وعلما أنهما وقعا فى محذور وأمر عظيم وكان ذلك فى نصف الليل، صاح هارون الرشيد إن هذه وقعة ليس لها غير أبى يوسف القاضى فاطلبوه».

عليه، فقد كان الحكم عند بعض أولئك الحكام يحتاج - أحياناً - لإرشاد الفقيه ونصيحته بالرأى، وهو ما يعود كما أسلفنا - إلى المرجعية الدينية للنصيحة وارتباطها بالشرع. وفى حالتنا هنا، فقد كان الأحنف يدرك جيداً حدود النصيح أمام حاكم مثل معاوية كان على وشك تحويل الخلافة إلى ملك عضوض. ومن هنا، فإن نصيحه لم تتجه مباشرة إلى علاقة الحاكم بالرعية، وإنما راح يتحدث طويلاً عن السلوك الصحى والهيئة المطلوبة للخليفة ثم طرف من الآداب العامة يعكسها هو بضمير المتكلم كى لا يخترق الحاجز بينه وبين الحاكم، ثم علاقة المسلم الورع بالنساء وهى علاقة دينية فى أغلب الأحيان، وحين يشرع العالم بأن الحاكم يستحسن القول، وينتهى لسماع النصيحة السياسية، يقول له: بأحنف لقد أحسنت، فقل حاجتك، حينئذ، يقول له:

«خاجتى أن تتقى الله فى الرعية وتعديل بينهم السوية».

ولا يلبث أن ينهض وهو يسمع معاوية يقول إنه لو لم يكن بالعراق إلا هذا لكفى. وكى تؤكد له الرواية مكانة العالم وصدق فهم الخليفة، فإنها تضيف لاكتمال الدائرة أن البعض كان عاملاً على بيت المال فى خلافة عمر بن الخطاب، مكررة ذلك فى الليلة التالية (ليلة ٨٠) وكان قد حصل على درهم من ابن عمر، فأغضب ذلك الخليفة وكتب فى هذا الشأن لبعض معاونيه من الصحابة.

الذى يلاحظ على هذه القصة أن النصيحة هنا لا تكون بمعزل عما يحدث، وإنما هى واجبة، بحكم مجموعة من فقهاء ذلك الزمان. فخارج (الليالى)، نثر على كثير من أولئك الذين يدعون إلى النصيحة ويعملون لها<sup>(٩)</sup>، ويقرنون بينها وبين الطاعة. يقول الماوردى فى كتابه (الأحكام السلطانية) إن هناك مغزى آخر يكشف عنه هذا القول، أى النصيحة، وهو أن يعتبر المؤلف عمله

النصيحة ويقف عند حدودها، وصورة لقاضي يحال لبيرو للحاكم ما يرهده، كذلك عرضت صورة لفساد العالم حين يرضى بالرشوة ويستغل وظيفته في مصالحه. ومن هنا، فإن مراجعة حكايات (ألف ليلة) بدقة يتضح لنا أنها تشدد كثيرا على اختصار القاضي وتضع شروطا كثيرة له فتسميها «آداب القضاة»<sup>(١١)</sup>، وإن كانت لها وقفة أطول مع القضاة الحرصين على آداب الإسلام حين نصل للقاضي المعارض لهذه الخصال غير الحميدة. على أن المهم هنا أن (الليالي)، كما لاحظ بعض الباحثين<sup>(١٢)</sup>، قد أفادت كثيرا في الواقع مما كتب عن أحكام القضاة، لأنه ينتخب بأمر الحاكم، وهناك أمثلة كثيرة على هذا. ولذلك، نلاحظ أن الحاكم حين يختار قاضيا أو إماما يتأني جيدا في هذا الاختيار.

ومن الأمثلة الكثيرة التي تجدها في (الليالي)، حكاية القاضي الذي ارتضى بالفعل، ففي حكاية علاء الدين أبي الشامات، وحول مسألة من يسعى لطلاق زوجة من زوجها، تقول له الزوجة أن يستخدم الرشوة في الخلاص من الطلاق الذي يفرض عليهما، وبالفعل حين يلتقي بالقاضي :

«وقبل يده ووضع فيها خمسين ديناراً وقال له يا مولانا القاضي في أي مذهب إنني أتزوج في المساء وأطلق في الصباح فلهراً عنى، فقال القاضي لا يجوز الطلاق بالإجبار في أي مذهب من مذاهب المسلمين» (الليلة ٢٩٤) (١٣).

بل يمنح القاضي رخصة الفساد أكثر مما يطلب منه، فحين يسأله المتهم بعد ذلك أن يمهله ثلاثة أيام يقول له: «لا تكفي ثلاثة أيام في المهلة أسهلت عشرة أيام»<sup>(١٤)</sup>.

وتصور لنا إحدى حكايات (الليالي) رد فعل غضب الناس على القضاة الفاسدين إلى درجة السخرية

وجاء الإمام بسرعة إلى الحاكم، وكان لابد أن يحال لبيرو الموقف الصعب الذي وقع فيه الحاكم بأية حيلة يحالها باسم الدين، فقال:

«يا أمير المؤمنين إن هذا الأمر أسهل ما يكون»<sup>(١٥)</sup>.

واستطاع الإمام بالفعل تبرير القسم بحيلة، لكنها تقضى بأن ينتظر الرشيد فترة من الزمن، فعاد إليه ثانية، مؤكدا أنه يرهدها - الجارية - الآن، فعاد أبو يوسف - الإمام - مسرعاً ليحتمل مرة أخرى حيلة أوسع من سابقتها لتبرير قسم الحاكم وتمكينه من الجارية بأية طريقة، فما كان من الرشيد إلا أن سر وصاح: «مثلك من يكون قاضيا في زمانى».

وبعض الراوى فيقول إن الحاكم أمر بأطباق الذهب فأفرغه بين يديه، ثم سأل القاضي: «أعطت شيء تضعه فيه؟» فأثنى له بمخلاة البغلة التي جاء بها فملئت ذهباً وانصرف.

على أنه في اليوم التالي يؤكد القاضي لأصحابه ما يفيد استخدام القضاة الدين (= العلم) على أنه وسيلة للفلاح وأقرب طريق للنجاح، وأضاف: «فإنني أعطيت هذا المال العظيم في مسلفتين أو ثلاث».

وبرغم أن الراوى يسمى ما حدث من زيادة علم القاضي، فإنه راح يحكى بشئ من السخرية وفي ثوب من الإعجاب، ليؤكد كيف كان هذا القاضي، في عصر الرشيد، يحال لبيرو للحاكم ما يرهده فيحصل هو على ما يرهده دون عناء، أو باستخدام التبرير باسم العلم وهو يقصد استخدام الدين.

وهذا العالم المبرر للحاكم كثيرا ما نلتقيه حين يضحك العالم وتستبد القوة الحاكمة، فلا يجرؤ قاضي على القضاء، أو على النظر في أصول (الشريعة)، وإنما يسعى في تدبير أموره هو، مما يعرض الحكم للفساد.

العالم - الفاسد

٩- وكما عرضت (الليالي) صورة لقاضي يمنح

المرّة التي تصل إلى درجة بعيدة من الهزء بهم، إذ صوّرت لنا حكاية «أحمد الدنف» سقوط حجر في طاجن من الزيت المغلى فيستطير هذا الزيت الحار الذي يقلى به السمك ويسقط «الجميع في عب القاضى حتى وصل إلى محاشمه، فقال القاضى: يا محاشى...» (١٥).

ويقترب من العالم الفاسد نمط آخر هو العالم الجاهل.

### العالم - الجاهل

١٠- ولا تستسر (الليالى) على نوع آخر من «العلماء الجهلاء» - إن صح التعبير - الذين لا دين لهم بمصممهم الانزلاق في الرذيلة، أو أن لهم ديناً ويريدون أن يتجنبوه ليقضوا مصالحهم، وهؤلاء في الغالب محكوم عليهم من جنس عملهم.

وما يلاحظ هنا أن أغلب هؤلاء العلماء الجهلاء ممن يرتبطون بالسلطة ويسعون إليها. فمن يراجع حكايات (الليالى) يلاحظ أنه كلما زاد علم القاضى أو العالم زاد خوفه من الاقتراب من الحاكم، وكلما قل علمه حاول الاقتراب من الحاكم؛ وأولئك الأخيرون ممن كانوا يوصفون بالجهل ويسقطون - بالفعل - في حماة جهلهم. ولعل أبلغ مثال على ذلك العلماء الكثيرون الذين التفوا بالجارية الذكية في «حكاية تودد الجارية».

وحكاية «تودد» بسيطة الإطّار، غير أنها تشير إلى دلالة أبعد؛ إذ أنها - تودد - تدخل في أزمة بعد موت سيدها، ويجد ابنه أنه يفقد كل شيء إلا هذه الجارية، فتوصيه الجارية الذكية أن يبيعها إلى الرشيد، وأن يغلو في ثمنها. ويحدث - بالفعل - أن يذهب ويرفع صاحبها ثمنها، فتسرد للخليفة ألوانا كثيرة من العلوم فيعجب منها وبها ويرسل إلى علماء البلاد لإحضارهم، فجاءوا بالفعل، وعقدوا لها امتحانا جازته بنجاح كبير ومناظرة سقطوا فيها جميعا، غير أنها كانت تشتترط على العالم

قبل أن يبدأ المناظرة أمامها أنه إذا هزم، فإنها لا تريد منه غير أن يخلع ثيابه فقط فيفعل ويفر هاربا مقهورا، تقول سهر القلماوى هنا: «ويجد عادة نزع الثياب، دلالة على الانهزام» (١٦)، وهو تعبير عن تأكيد جهل أولئك العلماء، وهو جهل يصل إلى أكثر العلماء علما، وآخرهم لدى الرشيد نفسه ممثلا في النظام، فهذا العالم حين هزم أيضا أمام المرأة ينزع ثيابه نزولا عند رغبتها دليلا على هزيمته كغيره، وإن كان لم يهرب، وأمر له الخليفة بشباب أخرى، وهو ما يعود إلى قيمة النظام عند الحاكم وليس لعلمه أو قيمته الفكرية.

والقصة صيغت - فيما يبدو - لتأكيد أن عددا كبيرا من العلماء الذين مثلوا عند الرشيد (كل) علماء الأمصار كانوا جهلاء، وهى دلالة تؤكد كثرتهم، وإن كانت (الليالى) تغلو في تعميم هذه الصفة على (كل) علماء هذا العصر، غير أن الدلالة لا تفوت القارئ الواعى.

وربما صوّرت لنا (الليالى) صورة أخرى للعالم الجاهل بالمواقب، المنساق إلى غرائزه، فى الليلة (٥٨٣)، حين استطاعت جارية الحب بكل رجال الدولة والقاضى فى مقدمتهم، حتى جعلتهم فى صندوق به طبقات (رفوف) عدة، فكلما جاء واحد ضرب الباب فتخبره: بأنه زوجها، حتى جاء الوالى ففعلت به ما فعلت بغيره، فسقط فى حماة جهله وسخرت به ضمن من سخرت (١٧).

وعلى هذا النحو، فإن عالم الدين هنا لم يخرج قط فى صوره عن صورة العالم (المؤبد) للنظام السائد. ولذلك، شاعت قيم فاسدة أسهمت فى إفساد النظام كله أمام مثل هذه الأنماط من العلماء: الواعظ، والمبهر، والفساد، والجاهل. فلا غرو أن تسخر منهم (الليالى) سخرة ممضة لتحويلهم المجتمع إلى مجتمع فاسد، والحاكم إلى حاكم يميل إلى الفساد ويستمره وينغمس فيه.

ولم تلبث أن راحت تضرب أمثلة العزل بالتخلي عن آداب القضاة والابتعاد عن العدل حيث توقفت عند أهم رموز العدل في الإسلام، عمر بن الخطاب، وراحت تضرب أمثلة تبين فيها سبب عزله بعض ولاته لكونه أسرف في القول أكثر من العمل. وقد قالت مثل هذا عن عمر بن عبد العزيز، وعرجت إلى قوله للإسكندر في عزل القضاة مما لم يخرج عن هذا قط.

والملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا أنها تشير إلى بعض الحكام لتضعهم في موضع بعض علماء الدين لعلمهم وإنصافهم.

### الحاكم - العادل

١٢- ولأن شخصية الوالي الواعي - لا وظيفته - هي التي تهمننا، فإن (الليالي) حرصت على أن تورد عدداً من أسماء الخلفاء والحكام ممن تمتعوا بقيمة العدل والحرص على حسن الحكم، فسرور الليلة الثمانون الكثير عن عدل عمر فترى أنه أعاد العلماء الورعين وليس الحكام فقط، فقد كان:

«نظام الحكم في الإسلام يعتمد على قواعد أهمها العدل في الحكم حتى تستقيم الأمور بالمساواة، وتجد من سبل تحقيق العدل والشورى حتى لا ينفرد الحاكم بالرأى» (٢٠).

وتتحول الحكايات من الخلفاء الراشدين الذين ضربوا أحسن الأمثلة للقاضي العادل التقى إلى مجموعة من الحكام العادلين في الدولة الإسلامية، وأبرز شخصية عادلة تقدمها (الليالي) - بعد عمر بن عبد العزيز - صورة الرشيد، فكثيراً ما يظهر أمام جواربه وأخصائه بل الشعب في صورة من يأمر بالعدل، وكثيراً ما يتصدق متمثلاً كثيراً في عمر بن الخطاب.

ومما يلاحظ في هذا الصدد، أيضاً، أن الفقه وعلم الكلام قد ازدهرا كثيراً في عصر الخلفاء، وأصبح اطلاع الخلفاء على كل ما يتصل بمسائل الدين من الأمور الواجبة في حضرة العلماء، وكثيراً ما كنا نجد في

يهد أن مجتمع (الليالي) لم يخل من العلماء المتصدين، المعارضين نظام الحكم الفاسد، وفي الوقت نفسه المؤيدين قيم (الشرع) الحنيف، مما يتحتم مع أصول العدل والإنصاف، وهو ما نلتقى معه بأنماط عدة أكثر وعياً وإيجابية، إنه نمط المثقف المعارض.

### آداب القضاة

١١- قد كان القاضي في (الليالي) أرفع صور العلماء وأعلى قيمة من قيم الدين مثلاً في العدالة. ومن هنا، فلا بد أن تشير إلى تصور (الليالي) لصورة القاضي النموذجي، فنشير إلى بعض القيم الخلقية والدينية التي يجب أن يتحلى بها القاضي مما تحكيه الرواية، خاصة أن شيوع النموذج السابق - المؤيد - شاع في العصر العثماني إلى درجة بعيدة. ومن هنا، كان راوي (الليالي) في حاجة لوضع شروط أو سمات عدة للعالم التقى الورع الذي لا يؤيد السلطة، وإن أهداها، فهو لا يرضى عما تمنحه من أموال كي لا يكون ذلك ذريعة للتأثير فيه. إن الجارية تقول في «حكاية الملك نعمان»:

«اعلم أيها الملك أنه لا ينفع حكم إلا بعد التثبت وينبغي للقاضي أن يجعل الناس في منزلة واحدة حتى لا يطمع شريف في الجور ولا يئأس ضعيف من العدل وينبغي أيضاً أن يجعل البينة على من ادعى واليمين على من أنكر والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً أحل حراماً أو حرم حلالاً وما شككت فيه اليوم فراجع فيه عقلك» (١٨).

إلى غير ذلك مما تسميه الجارية بآداب القضاة، ولا تلبث أن تستعين بأقوال لبعض الفقهاء الورعين في هذا الخصوص، فتضيف مبنية شروط عزل العالم غير العادل، فتقول:

«قال الزهري ثلاث إذا كن في قاض كان منزلاً، إذا أكرم اللعام وأحب الهامد وكره العزل» (١٩).

فى قلبى مودة الجابرة.

فقال له:

- لو دخلت إليهم وتحفظت من ودهم؟

فأجاب:

- هل آمن أن الحج البـحـر ولا تبـتل

نـبـأى<sup>(٢١)</sup>.

ونلاحظ هنا أن العالم غشى من التورط مع الحاكم، وراح يسمى الحكام مرة «الجبابرة» ومرة أخرى يشبههم بالبحر الذى لا يمكن إنقاذ النفس منه، وهو ما ينهنا إلى خشية أبى حنيفة من (هيمنة) الحاكم، بحيث يصبح مبررا لحكمه وفعله - كما لاحظنا. وقد مر بنا كيف أن أبى يوسف حين استدعاه الرشيد ليفتى فى أمر أراده، لم يستطع هذا القاضى إلا الإقضاء الذى يرضى الحاكم، وبالتالي ينفذ كل ما يؤمر به، وهو ما غشى منه أبو حنيفة.

ومن هذا النمط، العالم التقى الذى يخشى الدنيا والسقوط فيها، فنجد أمثلة كثيرة تقدمها لنا (الليالى) للعالم الورع التقى الصالح.

### العالم / العالم

١٤- ف(الليالى) تورد أمثلة كثيرة لهذا «العالم - العالم»، وربما كان أبرز مثال على ذلك بعد أبى حنيفة الشافعى، خاصة. كذلك كان أكثر الشخصيات المؤثرة دينيا شخصية الإمام الشافعى.

ونلاحظ سهير القلماوى أن هناك شبهاً بين جارية تسمى الحسنية والجارية تودد، على اعتبار أن الأولى ناظرت الشافعى فى أيام الرشيد، وهذا خطأ وقع فيه صاحب (الليالى)، فقد توهم أن مذهب الشافعى عرف أيام الرشيد بل قد تنوثر فيه فى مجلسه<sup>(٢٢)</sup>. ومع ذلك، فإن الشافعى ذكر فى (الليالى) على هذا النحو، وقد قيل عنه إنه «كان يقسم الليل ثلاثة: قسم الثالث الأول للعالم والثانى للنوم والثالث للشهيد»، وكان يختم القرآن فى

(الليالى) مناقشات الفقهاء حول مسائل الفقه فى حضرة الخلفاء تتسم بجدة وشجاعة منقطعتى النظر، بل رأينا كيف أن الجارية «تودد» راحت تمتحن من العلماء فى حضرة الخليفة فى كثير من العلوم الدينية المرتبطة بالدنيا أيضا، بشجاعة.

بل إن الجارية تودد لم تتوقف برهة فى حضرة الرشيد عن استدعاء حكايات عن علم العلماء وعدل القضاء، مستدعية بوجه خاص عمر بن الخطاب وأبا بكر، متوقفة أمام النظام وفلسفة المعتزلة بشكل لم يلهمها الخليفة عليه، و (الليالى)، لا تسخر من العلماء فقط حين يتسلل إليهم الفساد، بل من الحكام أيضا حين يضلون الطريق إلى الحكم بالشرع والمساواة.

ويمكن، بتلمس الرمز فى (الليالى)، أن نلاحظ أن الروالى الواعى والقاضى المحافظ على دينه وكرامته «شخصية» يمكن أن تجد سماتها فى عدد كبير من الرواة، ليس الحكام فقط، وإنما أيضا لدى شهر زاد نفسها وتودد كذلك.

### أبو حنيفة والمنصور

١٣- وقد بلغ خوف بعض القضاة من السقوط فى حبال الحكام درجة كبيرة من الحرص والحذر، فقد كان العالم يرفض أن يكون (موظفا) فى بلاط الحاكم كى لا يؤثر ذلك على رأيه، ولعل أبلغ مثال على ذلك قصة جعفر وأبى حنيفة حين خصص الأول للعالم - بعد أن جعله قاضيا - مبلغا من المال وصل إلى عشرة آلاف درهم ليستعين بها على حياته فرفض:

«فلما كان اليوم الذى توقع أن يؤتى البعض فيه المال صلى الصبح ثم تغشى بشوبه فلم يتكلم، ثم جاء رسول أمير المؤمنين بالمال فلما دخل عليه وعاطبه لم يكلمه، فقال له رسول الخليفة:

- إن هذا المال حلال

فرد أبو حنيفة بسرعة:

- أعلم أنه حلال لى ولكنى أكره أن يقع



حرصاً على الدنيا مع عدم التفريط في الآخرة. وبرغم أن كتب التاريخ تخدنا عن أن التصوف قد انشأ بعد القرن العاشر الهجري إلى كثير من الثرات، وظهر الجهل أكثر من العلم (حتى تتلمذ الشعراى - وهو عملاق عصره - على سبعين شيخاً لا يعرف أحدهم النحو) (٢٥) بل إن عدداً آخر من متصوفى هذا الزمان لم يقيموا الصلاة أبداً (مدعين أنهم يقومون بأدائها فى الأماكن المقدسة...) (٢٦) .. فإن ذلك كله لا يظهر داخل (البالي) إلا بشكل إيجابى.

وقد رأينا فى (البالي) عدداً كبيراً من الزاهدين والمتصوفة ممن لم يهجروا الدنيا بل عاشوا فيها، واتخذوا مواقف معارضة لحكام عصرهم، ومن بينهم بشر الحافى وأهله - كما أشرنا - وأيضاً ممن يحسب على العلماء منهم فى هذا السياق، نقرأ عن مواقف زاهدين آثروا الآخرة لكنهم لم ينفصلوا قط عن الدنيا، من أمثال عطاء السلمى وعلى زين العابدين وسفيان الثوري وإبراهيم بن أدهم، وقد ذكرت جارية فى «حكاية الملك عمر النعمان» عن سفيان الثوري أنه قال: «النظر إلى وجه الظالم عطيفة»، وقال مثل هذا مسلمة بن دينار. كما يمكن أن نضيف إلى ذلك ما جاء فى بعض نسخ (البالي) من الترهيد الذى أكدت فيه «الملوك والمعاقبة الجبارة» لى يتعظ الجميع (٢٧). فإذا ذكرنا أن الجارية أو المرأة بشكل عام حين كانت تقص إنما كانت تستبطن رأى العلماء فى كثير من الأحيان، مثل ملكة «مدينة النحاس» التى راحت تعمل فى قصها على تأكيد أن الذكرى الحسنة خير من ذكرى الظلم والتعسف، ولها فى ذلك حكاية طويلة فى «حكاية مدينة النحاس» (٢٨).

الزهد والتصوف، إذن، لإصلاح الدنيا وليس للانقطاع إلى الآخرة فقط.

شهر رمضان سبعين مرة. ويرى قاص (البالي) الكثير عن هذا العالم الذى رفض أن ينتفع به حاكم، وإنما أراد أن ينتفع الناس بالعلم «على أن لا ينسب إلى منه شيء» (٢٩)، هكذا قال الشافعى.

وقريب الشبه بالشافعى كان هناك الكثيرون ممن يسمون إلى العلم فقط، إلى درجة الاكتفاء به، والبعد عن الحاكم لئلا يسقطوا فى سيطرته، ولعل من أبرز هؤلاء إغوة بشر الحافى الذين كانوا لا يهتمون بالحاكم قدر اهتمامهم بعلمهم وزهدهم فى الدنيا. ونقول إحدى حكايات (البالي) إن سيدة سألت الإمام أحمد بن حنبل - رضى الله عنه - قائلة:

«يا إمام الدين، إنا نقوم نغزل بالليل، ونشتغل بمعاشنا فى النهار، وربما نمر بنا مشاعل ولاه بغداد، ونحن على السطح نغزل فى ضوئها، فهل يحرم علينا ذلك؟»

وحين عرف الإمام بن حنبل أن سائلته هى أخت بشر الحافى الزاهد الذى باعد بينه وبين الحكام، رد عليها قائلاً بما يؤكد موقف آل بشر وابن حنبل نفسه: «يا أهل بشر، لا أزال أستشف الورع من قلوبكم» (٣٠).

وهو ما يشير إلى موقف أولئك العلماء الذين كانوا يخشون الاتصال بالحاكم، بما يؤكد أن الزهد ليس انفصالاً عن المجتمع، كما أنه ليس اتصالاً بحاكمه ولا استسلاماً لنوازع الإغراء فيه، وهذا يحيلنا إلى صورة أخرى للعالم المتصوف، هل التصوف انزوال عن العالم، أم اتصال به فى غير جموح، أو جنوح؟

العالم - الزاهد

١٥ - والمراجعة السريعة لـ (البالي) ترينا أن القاص دعا إلى التصوف فى غير إسراف، فكثيراً ما نلاحظ أن التصوف يحمل وجهاً إيجابياً ولا ينحو إلى الزهد إلا

## العالم - الصامت

لا نعرف موقفاً واحداً لتفسير صمت العلماء على الجانب الآخر: الفساد والرشوة.. وما إلى ذلك، وافتقاد أصوات كانت لامعة بين الناس مشهورة بالتقوى في علاقتها بالحاكم، فلم نسمع اعتراضاً أو غضباً من الشافعى أو أبى حنيفة أو سفيان الثوري، كما لم نعرف إلا صمت البخارى ومسلم وابن حنبل والطبرى.. وغيرهم.

١٦- من أكثر ما يلفت النظر فى (الليالى) إغفالها أولئك العلماء الذين رأوا الكثير من أوجه الفساد ونفسه، ومع ذلك لاذوا بالصمت، ولم نعرف من هؤلاء إلا من رفض مال الحاكم - مع عدم رفض منصبه فى القضاء - كأبى حنيفة، كما لم نعرف من هؤلاء إلا رفضاً لفكرة دينية مثل محنة خلق القرآن كابن حنبل، ولم نعرف من هؤلاء فى أحسن الحالات إلا بذل النصيحة عن بعد وخوف (كالقاضى أبى يوسف مؤلف «كتاب الخراج»، والقاضى يعقوب بن إبراهيم مؤلف كتاب «الإجابة عن أسئلة الرشيد»، وأبى الحسن المارودى صاحب كتاب «الأحكام السلطانية».. إلخ).

١٧ - بقيت مجموعة ملاحظات أخيرة لابد من الإشارة إليها:

- ينتمى العلماء هنا - فى غالبيتهم - إلى الطبقة المتوسطة. ومن ثم، فقد كانوا أقرب إلى هموم الجموع الشعبية أكثر من اقترابهم من رغبات الحكام وسياساتهم، وبالتسبعية كانوا أقرب إلى الشرع والوعى الدينى بشكل مباشر.

- لم تستطع الدراسة عزل العصر أو المكان أو الأحداث عن النماذج التى استشهدفتها. وبذلك، فإنها ارتبطت بالسلب أو بالإيجاب بقوة العلماء فى العصر المملوكى وبداية ضعفهم والمساومات حولهم فى العصر العثمانى، وهو ما يفسر وجود نمطين: «مؤيد» و«متمرد»، فى حين أن وعى القاص أثر ذكر الزهد والتصوف باعتبارهما عاملين إيجابيين. ومن ثم، افتقدنا وعى نمط آخر من العلماء «الصامت» فى السياق الحكائى.

- لم تكن أبنية الوعى الشعبى بعيدة عن العالم المبرر أو المرتشى، وهنا يلفت القاص الشعبى النظر إلى عمق السخرية التى نالت هذا العالم المؤيد دائماً للحاكم. وقد تصاعدت حدة السخرية من هذا العالم الفاسد إلى درجة طعنه فى شرف ابنه<sup>(٢٩)</sup> فى «حكاية مزين بغداد». وهذا النموذج لا نعدمه خارج (الليالى) أيضاً.

هل يعود ذلك إلى التحالف الذى قام بين العلماء والمماليك فى العصر المملوكى؟ أم إلى تخالف أولئك العلماء مع طبقة التجار والأشراف مع ما يستتبع ذلك من عزوف عن النقد أو المعارضة لتشابه المصالح؟ أم إلى خوف العلماء من العثمانيين - فيما بعد - حيث أثر العديد منهم «الصمت» خوفاً ورهبة؟

وتبدو هذه الظاهرة أكثر غرابة قبل ذلك فى العصر العباسى، حيث يلاحظ أن مجون عدد من الحكام وصل إلى أقصاه ومع ذلك أثر الصمت عدد كبير من العلماء. وبرغم أن هذا العصر شهد ما يمكن أن يسمى بحكم «الجوارى» اللاتى تخضعن فى كل شئ - خاصة فى عصر المقتدر بالله والمعتضد - وعاشر فيه عشرات من العلماء. والقضاة الممتازين الورعين الذين كانوا على قدر كبير من احترام العامة، فلم نسمع لأحد اعتراضاً أو لوما باسم الشرع.

الغريب أن (الليالى) تمنح الكثير من خلفاء بنى عباس - خاصة - تعظيماً وتوقيراً شديدين؛ فكثيراً ما نسمع عن عدل عمر بن عبد العزيز وقبله عمر بن الخطاب وبعده تقوى الرشيد وخروجه للرعية؛ ومع ذلك

- يلاحظ - بحق - أن العالم داخل (الليالي) لم يمثل في العالم الديني أو القاضى فحسب، وإنما مثلت المرأة، في كثير من الحكايات، الرمز النموذجي للعالم (مثل تودد في «حكاية تودد الجارية»)، بل إن سهير القلماوى تلاحظ أن شهر زاد - أشهر أبطال (الليالي) - كانت «عالم» وصفها القاص بقوله «إنها جمعت ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأهم السابقة والملوك والشعراء»<sup>(٣٠)</sup>، وهو ما ينفي أن يكون العالم هو كل من يتلقى العلم بشكل منهجي. وإنما هو الذي يمتلك (الوعي) بما يحدث من حوله، ويتخذ موقفا إيجابيا في المجتمع.

- ظهر أثر ذلك كله حين فقدوا مكانتهم ومناصبهم باعتبارهم قضاة ومشرعين، وتوالت القوانين المدنية في القرن العشرين لتستخدمهم كما هو الحال في مؤسسات دينية عدة. وظهر «المثقفون» بدلا منهم لتبدأ - مع أولئك الآخرين - مرحلة جديدة من العلاقة بين الفقة الجديدة المتعلمة والسلطة، لتكتمل الدائرة لإعادة نموذج «العلماء» القدامى، ولكن في جانب التأييد والتفنيد بدلا من المعارضة والتغيير.

لقد ولدت مرحلة جديدة من مراحل تاريخنا العربي خارج (ألف ليلة وليلة).

- يلاحظ - بحق - أن العالم داخل (الليالي) لم يمثل في العالم الديني أو القاضى فحسب، وإنما مثلت المرأة، في كثير من الحكايات، الرمز النموذجي للعالم (مثل تودد في «حكاية تودد الجارية»)، بل إن سهير القلماوى تلاحظ أن شهر زاد - أشهر أبطال (الليالي) - كانت «عالم» وصفها القاص بقوله «إنها جمعت ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأهم السابقة والملوك والشعراء»<sup>(٣٠)</sup>، وهو ما ينفي أن يكون العالم هو كل من يتلقى العلم بشكل منهجي. وإنما هو الذي يمتلك (الوعي) بما يحدث من حوله، ويتخذ موقفا إيجابيا في المجتمع.

- تؤكد (الليالي) أيضا أن هناك معيارا يحول بين العالم والسقوط في حبال السلطة، فكلما كان العالم بعيدا عن السلطة مؤسسيا، كان أكثر حرصا على قيم العدل والإنصاف. وتضرب (الليالي) أمثلة للنوع الأول في أبي حنيفة النعمان، في حين يمثل النوع الآخر الإمام أبو يوسف. فقد أسرع أبو حنيفة إلى رفض المنصب الذي عرض عليه ثم رفض رسم مال له حين اضطر للقضاء. أما أبو يوسف، فكان أكثر نشاطا وأسرع من غيره لتفضية الرشيد لكونه مفتى القصر.

## الهوامش:

- (٣٠) .. «علماء الدين» في المجتمع الإسلامي هم المسؤولون عن الأمور الدينية، ولهم السلطة على الحياة الاجتماعية والدينية. وفي حين كانوا يستمدون قوتهم من المصدر الإسلامي (الفرع)، كان الحكام يستمدون قوتهم من وظائفهم السياسية والإدارية وغيرها من وظائف الدنيا. وسوف نلاحظ أن العلاقة بين الاثنين، علماء الدين والحكام، تحولت من قضية السلطة إلى قضية استغلالها من عصور الخلفاء الراشدين إلى نهايات العصر العثماني، حيث حل محلهم، فيما بعد، المثقفون. وإذا نظرنا إلى العلاقة بين الحاكم والعالم داخل ألف ليلة وليلة، سوف نلاحظ أن العلاقة تحددت حسب قوة هذا أو ذلك.
- وبهذا في هذا الصدد أن نغير إلى أن مصطلح «عالم الدين» كما يعرفه التراث الإسلامي غير موجود في الغرب، فالموسوعة البريطانية - على سبيل المثال - لا تتحدث إلا عن الشيخ sheikh shék، وهي كلمة تستخدم هنا للتفريق واستخدمت في الغرب في سبيل آخر كأن تشير إلى القبيلة عند البدو، واشتركت الموسوعة الأمريكية في ذلك، فأطلقت على هذا المعنى مصطلح «العلامة المسلم» أو «الفقيه» للتفصيل على من يقوم بتفسير القرآن أو تأويله.
- (انظر مادة شيخ في الانكليزينا الأمريكية ج ٢٤، أيضا، مادة العلامة المسلم في الانكليزينا البريطانية، ج ٢٣، بينما الشائع في التراث الغربي المقاميم الكنسية أو الكهنوتية المتعلقة بالدين المسيحي).

- (١) جاء في سورة البقرة «إن الذين يكتمون ما أنزلنا من البينات والهدى من بعد ما بيناه للناس في الكتاب أولئك يلعنهم الله ولعنهم اللاعنون» (١٥٩)، وقوله «والله أعلم» (١٨٧).
- (٢) والأحاديث التي سجل العلماء وتعلم بهم عن النسخة كثيرة، فنحن نقرأ للرسول صلى الله عليه وسلم:

- إن مثل العلماء في الأرض كمثل النجوم في السماء يهتدى بها في ظلمات البر والبحر فإذا طمست النجوم أوشك أن تضل الهداة (الإمام أحمد)، ... وإن العالم يستغفر له من في السموات ومن في الأرض حتى الحيوان في الماء ولفضل العالم على العابد كفضل القمر على سائر الكواكب. إن العلماء ورثة الأنبياء.
- فضل العالم على العابد كفضلي على أمتاكم إن الله وملائكته وأهل السموات والأرض وحتى النملة في جحرها وحتى الحوت في الماء ليصلون على معلم الناس الخير.

(٣) انظر في هذا كتابين مهمين،

- تاج الدين السبكي، معبد النعم وميد النعم، بيروت، دار الحديث، ١٩٨٥ (الكتاب في ١٣٦٩).

- خالد زيادة كتاب السلطان، لندن، مؤسسة الريس، ١٩٩١.

(٤) يقول على لهجي: السيرة الشعبية إنما تعكس حلم الجماهير بأكثر مما تعكس وقائع التاريخ، ذلك أن التاريخ المعاش كان يحمل من القهر الكثير، مما دفع الجماهير إلى محاولة اصطناع تاريخها الذي تحلم به وتجدد تلك الأحلام في السيرة الشعبية، مجلة ذكرى، القاهرة، فبراير ١٩٨٥. ونحن نوافقه إلى حد كبير.

(٥) مصطفى عبد القنى، شهر زاد في الفكر الحديث، دار الفروق، ١٩٨٥، ص ١٩.

(٦) مجلة الفكر السابق، ص ٩٧.

(٧) عصر البعوية، أدب كزبيل، ترجمة جابر حصفور، دار آفاق عربية للحضارة والنشر، العراق، ١٩٨٥، ص ٢٩٠.

(٨) ألف ليلة وليلة، مكتبة صبيح، ج ١، ص ٢٠٤.

(٩) يمكن العودة في ذلك إلى كثير من كتب العلماء والمؤلفين في المصور الإسلامية منها: القاضي أبو يوسف، كتاب الخراج، المطبعة السلفية ١٣٩٢، القاهرة. وأيضاً، أبو الحسن المازندراني، الأحكام السلطانية (نشر النمسائي ١٩٥٩، القاهرة) وغيرهما. انظر في هذا دراسة مهمة لسميد بن سعيد العلوي بعنوان الفقيه معلم

السلطان، مجلة الاجتهاد، العدد ٤، صيف ٨٩، ص ٦٧.

(١٠) الليالي، ج ٢، وحكاية هرون الرشيد مع جعفر والجارية والإمام أبي يوسف، ص ٢٠٢ / ٢٠٦.

(١١) المصدر السابق، ص ٢٢٠.

(١٢) أحمد محمد الفخاد، الملاح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط ١٩٨٦/٢، ص ٣٣٠.

(١٣) السابق ج ٢، ص ١٥٧.

(١٤) السابق ج ٢، ص ١٥٨.

(١٥) طبعة بولاق المصورة بالأوست التي نعرفها مكتبة المئني، بغداد في العراق، في مجلدين، نقلًا عن الفخاد، ص ٣٣٢.

(١٦) سهر القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، ط ١ / ١٩٥٧، ص ٢٩٢.

(١٧) الليالي، ج ٣، ص ١٣٨.

(١٨) الليالي، ج ١، ص ٢٢٠.

(١٩) السابق.

(٢٠) الفخاد، السابق، ص ٣٢٦.

(٢١) الليالي، ج ١، ص ٢٢٥.

(٢٢) سهر القلماوي، السابق، ص ٢٩٢.

(٢٣) الليالي، ج ١، ص ٢٢٤.

(٢٤) الفخاد، السابق، ص ٣١٥، نقلًا عن طبعة الأوست.

(٢٥) توفيق الطويل، العصفور في مصر إبان العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ ج ١ / ص ٤٧.

(٢٦) السابق، ج ٢، ص ٤٨٢.

(٢٧) الفخاد، السابق، ص ٣٢٢.

(٢٨) وبعد أن تسبب طويلا (ملكة مدينة النحاس) في وصف القصر الذي كان لا يتاولة قصر، وتفصيل أبعثه، تعود إلى ذكر القصر، فنقرأ:

أين الملوك ومن بالأرض قد همروا قد ساروا ما بنوا فيها وما همروا

وأصبحوا رهن قسر الذي عملوا ساءوا رسبوا من بعد ما قدروا

أين المساكين ما ردت وما نفست وأين ما جموا فيها وما ادهروا

لناهم رب المعرش في عمل لم ينجسهم منه أمسوال ولا يزد

(انظر الليالي ج ٣، ص ١٢٩ / ١٣٠).

وكانت النتيجة أن بكى الأمير، وهو الهدف الذي أراداه القاضي.

(٢٩) الليالي، ج ١، حكاية مزين بغداد، ص ١٠٢.

(٣٠) سهر القلماوي، المرجع السابق، ص ٢٩٥.

# محاكمة ألف ليلة وليلة

## رواية قانونية

محمد حسام محمود لطفي\*



وقد كان منطقاً لكتاب هذا شأنه أن يلقى صئوباً من الاقتباس والتحويل والتحريف، بيد أن هذا كله لم يفل من عروبة هذا الكتاب ومنزلته الرفيعة في الأدب العالمي. وليس هناك ما يبرر أن يشار أي عربي لما وقع على هذا الكتاب من اقتباس وتحويل وتحريف لعدم وجود طبعة أصلية يمكن أن نعتبر ما عداها من طبعات مقلداً.

وينبغي أن مسرور هذا الزمن الطويل يقطع بعدم وجود أي حقوق مالية لأي مؤلف له، لأن قوانين حماية حق المؤلف تحمي المصنف الفكري المبتكر مدة حياة مؤلفه وخمسين سنة تالية لهذا التاريخ، إذا ما كان المؤلف شخصاً طبيعياً أي إنساناً، فإذا كان شخصاً معنوياً، كشركة أو جمعية أو جامعة، فإن هذه الحماية تحتسب من تاريخ النشر الأول<sup>(١)</sup>.

هذا كله أعطى لواقعة ضبط نسخ من (ألف ليلة وليلة) بها عبارات ورسوم غادرة للحياة العام أهمية

أثارت (ألف ليلة) من الجدل حولها ما لم يعرفه عمل أدبي من قبل، فقد دفع ما عرفه هذا العمل من رواج تجاري متميز على مر العصور المختلفة إلى ترجمته إلى كل لغات العالم تقريباً، فوجد فيها كل قارئ، أياً كان عمره أو جنسيته أو موطنه أو مستواه الثقافي، كل ما يبحث عنه من خيال متمثلاً في شخصيات خارقة للعادة، وحوارات بين الإنس والجن، وصراعات بين الإنسان وحيوانات أسطورية لا وجود لها لدى الواقع، وحوادث لعلاقات جنسية شاذة بين المحرم، بل بين الإنس والجن أحياناً.

وعلى الرغم من أن هذا العمل غير معروف المؤلف على وجه اليقين، إلا أن اسم شخصيته المهوريتين «شهرزادة» و«شهریار» والجو العربي الأصيل الذي تجرى فيه أحداثه وأسماء أبطاله والذكر المستمر لدين الإسلام، لا يدع مجالاً لأي شك حول انتماء هذا العمل إلى التراث العربي القديم.

\* أساتذة القانون المدني المساعد (كلية حقوق بني سويف - جامعة القاهرة).

# محاكمة ألف ليلة وليلة

## روية قانونية

محمد حسام محمود لطفى\*

وقد كان منطقياً لكتاب هذا شأنه أن يلقى صنوفاً من الاقتباس وضروباً من التحوير والتحريف، بيد أن هذا كله لم يئل من حرورية هذا الكتاب ومنزلته الرفيعة فى الأدب العالمى. وليس هناك ما يبرر أن يشار أى عربى لما وقع على هذا الكتاب من اقتباس وتحوير وتحريف لعدم وجود طبعة أصلية يمكن أن نعتبر ما عداها من طبعات مقلداً.

وبدبى أن مرور هذا الزمن الطويل يقطع بعدم وجود أى حقوق مالية لأى مؤلف له، لأن قوانين حماية حق المؤلف تحمى المصنف الفكرى المبشكر مدة حياة مؤلفه وخمسين سنة تالية لهذا التاريخ، إذا ما كان المؤلف شخصاً طبيعياً أى إنساناً، فإذا كان شخصاً معنوياً، كشركة أو جمعية أو جامعة، فإن هذه الحماية تحتسب من تاريخ النشر الأول<sup>(١)</sup>.

هذا كله أعطى لواقعة ضبط نسخ من (ألف ليلة وليلة) بها عبارات ورسوم خادشة للحياء العام أهمية

أثارت (ألف ليلة) من الجدل حولها ما لم يعرفه عمل أدبى من قبل، فقد دفع ما عرفه هذا العمل من رواج تجارى متميز على مر العصور المختلفة إلى ترجمته إلى كل لغات العالم تقريباً، فوجد فيها كل قارئ، أياً كان عمره أو جنسيته أو موطنه أو مستواه الثقافى، كل ما يبحث عنه من خيال متمثلاً فى شخصيات خارقة للعادة، وحوارات بين الإنس والجن، وصراعات بين الإنسان وحيوانات أسطورية لا وجود لها فى دنيا الواقع، و«حوادث» لعلاقات جنسية شاذة بين المحارم، بل بين الإنس والجن أحياناً.

وعلى الرغم من أن هذا العمل غير معروف المؤلف على وجه اليقين، إلا أن اسم شخصيته المهوريشين «شهرزاد» و«شهریار» والجو العربى الأصيل الذى تجرى فيه أحداثه وأسماء أبطاله والذكر المستمر لدين الإسلام، لا يدع مجالاً لأى شك حول انتماء هذا العمل إلى التراث العربى القديم.

\* أستاذ القانون المدنى المساعد (كلية حقوق بنى سويف - جامعة القاهرة).

إضافة، ومؤلفا يجب النظر إليه باعتباره كلاً متكاملًا وليس عبارات منفصلة عن أصلها. وانتهت المحكمة إلى تبرئة من صنع هذه الطبعة ومن حازها بقصد الاتجار ووزعها.

وبمن لرجل القانون أن ينوه بداية بأن هذا الخلاف في الرأي بين قاضى محكمة الجنح وقضاء محكمة الاستئناف ليس خلافاً بما يفسد للود قضية، بل اختلافًا مشروعًا يقره القانون الذى جعل من التقاضى على درجتين مبدأ أساسيًا يقوم عليه نظام التقاضى فى مصر.

على أية حال، فإن المنطق يقتضى أن نستعرض نطاق حرية الرأى والتعبير فى مصر من واقع دراسة المواثيق الدولية النافذة فى مصر، والدساتير المصرية المتعاقبة، والنصوص القانونية المعمول بها.

### أولاً: حرية الرأى والتعبير فى المواثيق الدولية

كفلت المواثيق الدولية حرية الفكر والتعبير والديانة، وأكدت حرية الفرد فى التعبير عن آرائه وأفكاره.

وقد جرى العمل على تضمين هذه المواثيق الدولية قيوداً على هذه الحرية، نوجزها من واقع هذه المواثيق على النحو الآتى:

#### ١- الاتفاقية الدولية للحقوق المدنية والسياسية (٢):

خولت المادة ١٩ (٣) من هذه الاتفاقية الدول الأعضاء فيها فى إخضاع الحق فى التعبير والقيود معينة بالاستناد إلى نصوص القانون فحسب، وبالقدر الضرورى لاحترام حقوق أو سمعة الآخرين أو حماية الأمن الوطنى أو النظام العام أو الصحة العامة أو الأخلاق.

#### ٢- الاتفاقية الدولية للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية (٣):

أقرت هذه الاتفاقية الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وأجازت المادة ٤ من هذه الاتفاقية

خاصة؛ حيث لم يكن الأمر متعلقاً باعتداء على حقوق المؤلف المالية، التى ثبت بيقين أنها انقضت، كما لم يكن متعلقاً بالحقوق الأدبية المتمثلة أساساً فى الحق فى نسبة المصنف إلى مؤلفه وعدم تحريفه أو مسخه أو تشويهه، حيث أصبح انتماء هذا العمل إلى التراث الإنسانى العالمى كله مجرداً من أى شك، وإنما تعلق الأمر الذى طرح على القضاء بمحاكمة طبعة مخلة بالآداب العامة من طبعات (ألف ليلة وليلة) المتعددة، وثار الجدل حول مدى وقوع هذه الطبعة الخادشة للحياة العام تحت طائلة القانون.

رأت النيابة العامة أن هذه الطبعة أراد لها ناشرها أن تعرف دون غيرها من الطبعات الرواج التجارى، فضمنها رسومات خادشة للحياة العام وعبارات ماسة بالآداب العامة، وتحقق له ما أراد، فعرفت هذه الطبعة طريقها إلى طائفة من القراء، لاسيما المراهقين منهم، تسعى إلى إشباع غرائزها بقراءة روايات عن كيفية اجتماع الذكر والأنثى، وحكايات الاتصالات الجنسية بين الشواذ متحدى النوع من جانب والشواذ من بنى الإنسان الذين يجدون إشباعاً لغريزتهم الجنسية فى الاتصال بالحيوانات.

وجارت محكمة آداب القاهرة النيابة فى طلباتها مؤكدة استغلال الناشر الدخيل من القصص والرسومات والأشعار الفاضحة والألفاظ السوقية البذيئة، سعياً وراء الربح المالى، ودلت على ذلك بضبط طبعة أخرى لديه خالية من هذه المآخذ. كما أضافت أن مجرد الادعاء بأن كتاباً ينتمى إلى التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها فيشأى على القانون، طالما طرح الكتاب على التداول بين الناس دون تمييز.

ولم يكن هذا الرأى هو الرأى الصواب لدى قضاء الاستئناف؛ حيث وجدوا فى هذا الكتاب كتاباً فى الأدب وليس كتاباً فى الجنس، ومكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة مادام نشره لم يتضمن تحريفاً أو

وظروف الحال وهدفها للمصالح العام<sup>(٧)</sup> مهما كانت مرة وقاسية<sup>(٨)</sup>، فإذا ما وضح أن الهدف من استخدامها كان استباحة حرمت القانون فيقع مرتكبها تحت طائلته، ولو كانت العبارات المهينة التي استعملها مما جرى العرف على المساجلة بها<sup>(٩)</sup>، أو كانت منقولة عن جهة أخرى<sup>(١٠)</sup>.

## ٢ - القذف

بعد قذفنا في مفهوم القانون<sup>(١١)</sup> كل إسناد، في علانية أو في غير علانية، لواقعة محددة تستوجب، لو كانت صادقة، عقاب من تنسب إليه أو احتقاره لدى أهل وطنه وعشيرته. يستوى في ذلك أن يكون هذا الإسناد مصاغا في عبارات قاطعة أو تشكيكية متى كان من شأنها أن تلقى في الأذهان عقيدة، ولو وقتية، أو خطأ أو احتمالا، ولو وقتيين في صحة الأمور المدعاة؛ حيث يكفي أن يكون في الإمكان إدراك فحوى عبارات القذف استنتاجا من غير تكليف ولا كبير عناء، ولو كان المقال خلوا من ذكر اسم الشخص المقصود<sup>(١٢)</sup>، مادامت الإهانة تتراءى للمطلع خلف ستارها وتستشعرها الأنفس من خلالها، لأن تلك المناورة مخبئة أخلاقية شرها أبلغ من شر المصارحة<sup>(١٣)</sup>، أو كان موجهها إلى فئة معينة من الناس<sup>(١٤)</sup>، ولو كانت الواقعة التي نشرت صحيحة أو ذائعة معلومة للكافة أو صدر بصحتها حكم بات، أو سقطت الدعوى الجنائية الناشئة عنها بالتقادم<sup>(١٥)</sup>. وبعد من يجارى القاذف في قذفه مشاركا له في الجريمة<sup>(١٦)</sup>.

ولم يفت المشرع أن يسبغ المشروعية على القذف إذا ما وجه إلى موظف عام أو شخص ذي صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة وأثبت من وجهة صحة الإسناد وأنه يقصد إلى المصلحة العامة لا إلى إشفاء الضغائن والأحقاد الشخصية<sup>(١٧)</sup>. وبعد حسن النية متوافرا إذا ما كان الإسناد صادرا عن سلامة نية، أي عن

إخضاع هذه الحقوق والقيود المقررة في القانون فقط وإلى المدى الذي يتمشى مع طبيعة هذه الحقوق فقط ولغايات تعزيز الرخاء العام في مجتمع ديمقراطي فقط.

## ٣ - حرية الرأي والتعبير في الدساتير المصرية

توارثت الدساتير المصرية المتعاقبة على تأكيد حرية الرأي والتعبير ووسائل الإعلام المختلفة<sup>(١٨)</sup>، ورهنت ذلك بأن يتم في حدود القانون<sup>(١٩)</sup>، وحددت المحكمة الدستورية العليا في ٤ من يناير سنة ١٩٩٢ أن القيود التي يفرضها المشرع على التمتع بالحقوق التي كفل الدستور أصلها لا يجوز أن يصل مداها إلى حد إهدارها كلية أو تقليصها، ولا تعدو سلطته في نطاقها مجرد تنظيم وفق أسس موضوعية لا تؤثر في جوهرها، فإذا جاوز المشرع نطاق سلطته في مجال تنظيم الحقوق التي أحاطت الدستور بالحماية، وقع التشريع الصادر عنه في حوزة المخالفة للدستور، سواء عمل به بأثر مباشر أو بأثر رجعي<sup>(٢٠)</sup>.

(...)

## ثالثا: حرية الرأي والتعبير في القوانين الوضعية

تعددت النصوص القانونية العقابية التي تؤم العيث بالكلمة التي هي أداة التخاطب المعتادة بين بني الإنسان. وقد كان منطوقا أن توجد هذه النصوص في قانون العقوبات وغيره من التشريعات الجنائية الخاصة المتعددة. وبديهي أن دراستنا لذلك كله ستكون بهدف إبراز بعض هذه النصوص، حيث لا يتسع المقام إلى ذكرها كلها.

## ١ - حرية الرأي والتعبير في قانون العقوبات

أجاز القانون النقد باعتباره أداة بناء، وجعل حدوده في إبداء الرأي في أمر أو عمل دون مساس بشخص صاحب الأمر أو العمل بغية التشهير به أو الحط من كرامته<sup>(٢١)</sup>. ولا يعد كذلك استخدام عبارات تتلاءم



اعتماد بصحة وقائع القذف ولخدمة المصلحة العامة وحدها<sup>(١٨)</sup>. فإذا ما ثبت أن القصد كان التشهير والتجريح شفاء لضغائن أو دوافع شخصية، تقع جريمة القذف ولو كان الجاني يستطيع إثبات صحة ما قذف به<sup>(١٩)</sup>. فإذا ثبت أن الفرض من هذا الإسناد كان مجرد التبليغ عن هذه الوقائع لا مجرد التشهير للنيل من أسندت إليه؛ فليس في ذلك جريمة<sup>(٢٠)</sup>.

كذلك يجيز المشرع القذف إذا كان إخباراً بصدق وحسن نية للحكام القضائيين أو الإداريين بأمر مستوجب لعقوبة فاعله أو دفاعاً أمام المحاكم، مادامت عبارات الدفاع من مستلزماته وصدرت بحسن نية.

### ٣ - السب

يعد سباً في أصل اللغة الشتم، سواء بإطلاق اللفظ الصريح الدال عليه أو باستعمال المعارض التي تؤدي إليه، وهو المعنى المحفوظ في اصطلاح القانون الذي اعتبر السب كل إلصاق لعيب أو تعبير يحط من قدر الشخص عند نفسه أو يחדش سمعته لدى غيره<sup>(٢١)</sup>. يستوى أن يقع ذلك في حضور الجاني عليه أو في غيبته<sup>(٢٢)</sup>.

### ٤ - الاعتداء على حرمة الأديان

أدان المشرع كل فعل يستهدف التشويش على إقامة شعائر صلاة أو احتفال ديني خاص بها أو تعطيله بالعنف أو التهديد (مادة ١٦٠)، كما حظر كل تعد يقع على أحد الأديان التي تؤدي شعائرها علناً، لا سيما إذا تمثل في طبع أو نشر كتاب مقدس في نظر أهل دين من الأديان التي تؤدي شعائرها علناً إذا حرق عمداً نص هذا الكتاب تحريفاً يغير من معناه، في تقليد احتفال ديني في مكان عسومي أو مجتمع عسومي بقصد السخرية به أو لستفرج عليه الحضور (مادة ١٦١). واكتفى المشرع أن يكون في مجموع ما ثبت نسبته إلى انتهم من عبارات في هذا الصدد ما يفيد سوء نيته<sup>(٢٣)</sup>.

كما أخضع المشرع<sup>(٢٤)</sup> المصنفات السمعية والسمعية البصرية للرقابة، سواء كان أداؤها مباشراً أو كانت مثبته أو مسجلة على أشرطة، أو أسطوانات، أو أية وسيلة من وسائل التقنية الأخرى، وذلك بقصد حماية النظام العامة والآداب ومصالح الدولة العليا. وحظر المشرع على وجه الخصوص الترخيص بأي مصنف إذا تضمن أمراً من الأمور الآتية:

- ١ - الدعوات الإلحادية والتعرض بالأديان السماوية.
  - ٢ - تصوير أو عرض أعمال الرذيلة أو تعاطي المخدرات على نحو يشجع على محاكاة فاعليها.
  - ٣ - المشاهد الجنسية الكثيرة وما يחדش الحياء، والعبارات والإشارات البذيئة.
  - ٤ - عرض الجريمة بطريقة تثير العطف وتغري بالتقليد أو تضيئ حالة من البطولة على المجرم.
  - ٥ - الاعتداء على الآداب العامة
- نص المشرع على تأنيب استخدام القول أو الصياح أو الجهر أو الفعل أو الإيماء أو الكتابة أو الرسوم أو الصور أو الصور الشمسية أو الرموز أو أية طريقة أخرى من طرق التمثيل العلنية، ولو كان ذلك نقلاً أو ترجمة لنشرات صدرت في مصر أو في الخارج أو ترديد الإشاعات أو روايات عن الغير (المادة ١٩٧)، وذلك إذا ما وردت على أي من الأعمال الآتية:

- ١ - الإغراء بارتكاب جريمة أو جنحة (المادة ١٧١).
- ٢ - التحريض المباشر على ارتكاب جرائم القتل أو النهب أو الحرق أو جرائم مخلة بأمن الحكومة (المادة ١٧٢).
- ٣ - التحريض على قلب نظام الحكومة أو على كراهته أو الإزدراء به، أو تحجيز أو ترويج المذاهب التي ترمي

- إعلانات أو رسائل عن ذلك أما كانت عباراتها (المادة ٣/١٧٨).
- ١٠ - الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض لصور من شأنها الإساءة إلى سمعة البلاد، سواء أكان ذلك بمخالفة الحقيقة أم بإعطاء وصف غير صحيح أم بإبراز مظاهر غير لائقة أم بأية طريقة أخرى (المادة ١٧٨ ثانياً/١).
- ١١ - الاستيراد أو التصدير أو النقل عمداً بالنفس أو بالغير شيئاً مما تقدم ذكره في الفقرة السابقة للعرض المذكور، والإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع أو الإيجار ولو في غير علانية، وكل تقديم علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالهتان وفي أى صورة من الصور أو توزيعه أو تسليمه للتوزيع بأية وسيلة، وينسحب العقاب على ارتكاب هذه الجرائم عن طريق الصحف (المادة ١٧٨ ثانياً/٢).
- ١٢ - إهانة رئيس الجمهورية (المادة ١٧٩).
- ١٣ - العيب في حق ملك أو رئيس دولة أجنبية (المادة ١٨١). وكذلك العيب في حق ممثل لدولة أجنبية معتمد في مصر بسبب أمور تتعلق بأداء وظيفته (المادة ١٨٢).
- ١٤ - الإهانة أو السب لجلس الشعب أو غيره من الهيئات النظامية أو الجيش أو الحكم أو السلطات أو المصالح العامة (المادة ١٨٤).
- ١٥ - سب موظف عام أو شخص ذى صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة بسبب أداء الوظيفة أو الريبة أو الخدمة العامة (المادة ١٨٥).
- ١٦ - الإخلال بمقام قاض أو هيئته أو سلطته في صدر دعوى (المادة ١٨٦).
- إلى تغيير مبادئ الدستور الأساسية أو النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة أو الإكراه أو أية وسيلة أخرى غير مشروعة. وكذلك من التشجيع بطريقة المساعدة المادية أو المالية على ارتكاب جريمة من هذه الجرائم دون أن يكون قاصداً الاشتراك مباشرة في ارتكابها (المادة ١٧٤).
- ٤ - التحريض على عدم الانقياد، على الخروج عن الطاعة أو على التحول عن أداء واجباتهم العسكرية (المادة ١٧٥).
- ٥ - التحريض على بغض طائفة أو طوائف من الناس أو على الازدراء بها إذا كان من شأن هذا التحريض تكدير السلم العام (المادة ١٧٦).
- ٦ - التحريض على عدم الانقياد للقوانين أو تخسين أمر من الأمور التي تعد جريمة أو جنحة (المادة ١٧٧).
- ٧ - الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض لشيء مما يلي: مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صور محفورة أو منقوشة أو رسوم يدوية أو فوتوغرافية أو إشارات رمزية أو غير ذلك من الأشياء أو العصور عامة إذا كانت منافية للأداب (المادة ١/١٧٨).
- ٨ - الاستيراد أو التصدير أو النقل عمداً بالنفس أو بالغير لشيء مما ورد ذكره في الفقرة السابقة، أو الإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع والإيجار ولو في غير علانية، وكذلك كل تقديم له علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالهتان وفي أى صورة من الصور، وأيضاً توزيعه أو تسليمه بأية وسيلة، وكذلك كل تقديم له سرا ولو بالهتان بقصد إفساد الأخلاق (المادة ٢/١٧٨).
- ٩ - الجهر علانية بأغان أو إصدار صباح أو إلقاء خطب مخالفة للأداب، أو الإغراء علانية على الفجور ونشر

العبادة أو في حفل ديني، مقالة تضمنت قدحا أو ذما في الحكومة أو في قانون أو في مرسوم أو قرار جمهوري أو في عمل من أعمال جهات الإدارة العمومية أو أذاع أو نشر بصفة نصائح أو تعليمات دينية رسالة مشتملة على شيء من ذلك (المادة ٢١٠).

على أية حال، فإننا لم نقصد بعرض ما تقدم حصر جميع الأفعال المؤلمة بل بيان أهمها بما يكفل توضيح المعنى المقصود، وهو حرص المشرع على فرض القيود على حرية الرأي والتعبير، بهدف وضع الحد الفاصل بين حرية الرأي والتعبير من جانب، وحرية التجريح والتشهير من جانب آخر.

خلاصة القول إن المشرع لم يقصر في وضع القيود المنطقية التي تجمل من حرية الرأي والتعبير أداة للإصلاح وليس سلاحا للتنكيل أو الإرهاب أو فرض شريعة الغاب. وهو بذلك يحدد إطار الشرعية ونطاقها، ويضمن عدم افتقار البعض على حقوق البعض الآخر تحت شعار حرية الرأي والتعبير التي ترتكب باسمها من الجرائم مالا يرد تحت حصر أو يقبل التعداد.

وما تقدم، يبدو لنا مشروعا تجريد المشرع لدعوى الإبداع من أداة إبداعه إذا ما اتخذ منها أداة للإفساد، وبذلك يدافع المشرع عن شرف الكلمة. وهنا تكمن أهمية وضع المعايير التي تفصل بين الصالح والطالح من الأفكار بحيث لا تستخدم مثل هذه المعايير لمصادرة الرأي الحر والكلمة الشريفة والعبارة الصادقة.

فلا يقهر الفكر إلا مثله، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون بما لا يحرم الدولة من فرض هيبتها والدفاع عن أخلاق ومثل ارتضاها أفرادها. وهنا يجدر التنويه بضرورة العمل على تطابق دوائر الدين والسياسة والأخلاق. فإذا تعذر ذلك، تعين التمييز بين المخالفة السياسية والمخالفة الدينية والمخالفة الأخلاقية. فمن حق

١٧ - نشر أمور من شأنها التأثير في القضاة الذين يناط بهم الفصل في دعوى مطروحة أمام أية جهة من جهات القضاء في البلاد أو في رجال القضاء أو النيابة أو غيرهم من الموظفين المكلفين بالتحقيق أو التأثير في الشهود أو أمور من شأنها منع شخص من الإفضاء بمعلومات لأولى الأمر أو التأثير في الرأي العام لمصلحة طرف في الدعوى أو التحقيق أو ضده (المادة ١٨٧).

١٨ - نشر أخبار كاذبة أو أوراق مصطنعة أو مزورة أو منسوبة كذبا إلى الغير إذا كانت تتصل بالسلم أو الصالح العام وذلك ما لم يثبت المتهم حسن نيته (المادة ١٨٨).

١٩ - نشر ما جرى في الدعاوى المدنية أو الجنائية التي قررت المحاكم سماعها في جلسة سرية (المادة ١٨٩) أو نشر مداوات المحاكم أو مجلس الشعب السرية، أو نشر بغير أمانة وبسوء قصد ما جرى في الجلسات العلنية للمحاكم أو مجلس الشعب (المادة ١٩١). ولا تمتد حصانة النشر إلى التحقيق الابتدائي أو التحقيقات الأولية أو الإدارية، فمن ينشر وقائع هذه التحقيقات أو ما يقال فيها أو يتخذ في شأنها من ضبط وحبس وتفتيش واتهام وإحالة على المحاكمة فإنما ينشر ذلك على مسؤوليته، وتجاوز محاسبته جنائيا عما يتضمنه النشر من قذف وسب وإهانة (٢٥).

٢٠ - نشر أخبار بشأن تحقيق جنائي قائم قررت سلطة التحقيق أن تجريه في غيبة الخصوم أو حظرت إذاعة شيء منه مراعاة للنظام العام أو للآداب أو لظهور الحقيقة، أو أخبار بشأن التحقيقات أو المرافعات في دعاوى الطلاق أو التفريق أو الزنا (المادة ١٩٣).

كما أثم المشرع أيضا إلقاء أي شخص، ولو كان من رجال الدين، أثناء تأدية وظيفته، إن في أحد أماكن

كل منهما أن يمسك بميزان العدالة ويأمر الضمير في  
ألا يعصف بقلم أو يصادر رأى. فالمشرع وحده يملك أن  
ينظم الحقوق ويحدد نطاقها، وليس من حق غيره أن  
يشاركة في هذه المهمة النبيلة السامية. وهنا تكمن ميزة  
سيادة القانون. فلا جريمة ولا عقوبة إلا بناء على  
القانون. وبديهى أن المشرع لن يلجأ إلى المصادرة إلا فى  
أضيق الحدود، وأن المجتمع لن يتردد فى أن يحفز من  
أبنائه القادر على العطاء الإبداعي، وضمانة ذلك أن يتم  
من خلال شجب بهى حاضره ومستقبله، ويدرك النافع  
من الأفكار، ويؤمن بأن نور النشء خسر من ظلام  
المصادرة، وأن من يصادر يقع فى بحر النسيان، وأن من  
يبدع يظل اسمه فى سماء المجد. وبديهى أن الإبداع  
ليس له أى وجود إلا لدى ذوى العلم والموهبة ممن  
يقدرون حجم الأمانة الملقاة على عاتقهم فى تطوير  
المجتمع إلى الأفضل من خلال بنات أفكارهم الإبداعية،  
أيا كان شكل التعبير الذى يفرغون فيه هذه الأفكار.

المبدع أن يخالف السياسة المعمول بها فى وقت معين  
على أمل أن تأتى غيرها، ولكن ليس من حقه أن يسخر  
من معتقدات دينية أو فهم أخلاقية تواتر الأفراد على  
جعلها وحدها فوق الرؤوس.

وليس معنى ما قلناه أن سلطان المشرع فى الحد  
من حرية الرأى والتعبير يجب أن يكون بغير حدود، بل  
لابد أن يكون المشرع حصيفاً فلا يشط أو يبالغ،  
ولا بهجامل أو يداهن. فالمشرع الحق هو الذى لا يخضع  
سلطانه لأى سلطة من السلطات بل يستلهم قيم المجتمع  
وأخلاقه وسباده دون أن يخشى فى الحق لومة لائم.  
والقاضى الحق يلتزم بإتزال نص القانون على الجانبين  
دون تردد. فليس قادراً على خلق المجتمع السليم إلا وضع  
المعايير الثابتة وتطبيقها بصرامة؛ بحيث لا يظن البعض أنه  
يمتنأى عن سلطان القانون أو يفيد من عدالة بطليسة  
ليحصل على ربح سريع.

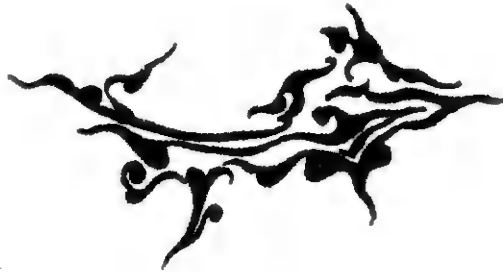
مجمل القول إن المشرع والقاضى دورهما  
متكامل، فأحدهما يضع النصوص والثانى يطبقها، وعلى

## المواش

- (١) قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف المعلن بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، ونشره بتعديل جديد وافق عليه مجلس الشعب فى ٢ من مارس سنة ١٩٩٤ بشأن مصنفات الحاسب وحدها.
- (٢) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعها مصر فى ٤ من أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تخلطت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد فى هذه الاتفاقية ويعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهورى رقم ٥٣٦ لسنة ١٩٨١، الجريدة الرسمية، ١٥ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٥، ص ٩٤٥).
- (٣) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعها مصر فى ٤ أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تخلطت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد فى هذه الاتفاقية ويعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهورى رقم ٥٣٧ لسنة ١٩٨١، الجريدة الرسمية، ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٤، ص ٨٤٤).
- (٤) دستور عام ١٩٧٣ (المادة ١٤)، ودستور عام ١٩٣٠ (المادة ١٤)، ودستور عام ١٩٥٦ (المادة ٤٤)، ودستور عام ١٩٥٨ (المادة ١٠)، ودستور عام ١٩٦٤ (المادة ٣٥)، ودستور عام ١٩٧١ (المادة ٤٧).
- (٥) الجريدة الرسمية فى ٢٣ من يناير سنة ١٩٧٢.
- (٦) نقض جنائى فى ٢٣ يولية سنة ١٩٧٥، مجموعة المكتب الفنى، ص ٢٦، رقم ١٢٧، ص ٥٦٧.
- (٧) نقض جنائى فى أول نوفمبر سنة ١٩٦٥، مجموعة المكتب الفنى، ص ١٦، رقم ١٤٩، ص ٧٨٧.
- (٨) نقض جنائى فى ٤ من يناير سنة ١٩٤٩، مجموعة عمر، ج ٧، رقم ٧٧٦، ص ٧٢٨.
- (٩) نقض جنائى فى ٢٧ من فبراير سنة ١٩٣٣، مجموعة عمر، ج ٣، رقم ٩٦، ص ١٤٠.
- (١٠) نقض جنائى فى ١٦ من يناير سنة ١٩٥٠، مجموعة المكتب الفنى، ص ١، رقم ٨٣، ص ٢٥١.
- (١١) محمود نجيب حنى، شرح قانون العقوبات، القسم الخاص، القاهرة ١٩٨١، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.
- (١٢) نفسه، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.



- (١٣) نقض جنائي في ٢٧ من فبراير سنة ١٩٣٣، مجموعة همز، ج ٣، رقم ٩٦، ص ١٤٠.
- (١٤) نقض جنائي في ٦ من مايو سنة ١٩١١، المجموعة الرسمية، س ١٢ رقم ١٠٤، ص ٢٠٩.
- (١٥) حسني، المرجع السابق، رقم ٥٢٠، ص ٤٥٨.
- (١٦) نقض جنائي في ٤ من يناير سنة ١٨٩٦، مجلة الحقوق، س ١١ رقم ٥٤، ص ٢٤٦.
- (١٧) نقض جنائي في ٢٨ من نوفمبر سنة ١٩٨٢، مجموعة المكتب الفني، س ٣٣ رقم ١٩٢، ص ٩٢٦.
- (١٨) نقض جنائي في ٨ من فبراير سنة ١٩٦٦، مجموعة المكتب الفني، س ١٧ رقم ١٩، ص ١٠٦.
- (١٩) نقض جنائي في ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢، مجموعة المكتب الفني، س ٣٣ رقم ٩٥، ص ٤٦٨.
- (٢٠) نقض جنائي في ١٨ من نوفمبر سنة ١٩٨١، مجموعة المكتب الفني، س ٣٢ رقم ١٦٠، ص ٩٢٤.
- (٢١) نقض جنائي في ١٧ من فبراير سنة ١٩٧٥، مجموعة المكتب الفني، س ٢٦ رقم ٣٩، ص ١٧٥.
- (٢٢) نقض جنائي في ٢٨ من ديسمبر سنة ١٩٤٢، مجموعة همز، ج ٦، رقم ٥٧، ص ٧٨.
- (٢٣) نقض جنائي في ٢٧ من يناير ١٩٤١، مجموعة همز، ج ٥، رقم ١٩٧، ص ٣٧٦.
- (٢٤) قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس المحرقة والأغاني والمسرحيات والمولدات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتي (الوقائع المصغرة في ٣ من ديسمبر سنة ١٩٥٥، المدة ٦٧ مكرر (د) الملحق بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ (الجمهورية الرسمية، المدة ٢٢ (تابع) في ٤ من يولية سنة ١٩٩٢).
- (٢٥) نقض جنائي في ١٦ من يناير سنة ١٩٦٢، مجموعة المكتب الفني، س ١٣، رقم ١٣، ص ٤٧.



# متابعات

الجملة في نقد ألف ليلة الجديد .  
دراسة سيميائية لحمل بغداد .



# جولة فى نقد ألف ليلة الجديد

\* نريال جبورى غزول

المبدعين والنقاد والمحققين. وكان بحث سهر القلماوى عن (ألف ليلة وليلة)، بإشراف طه حسين، عملاً رائداً فتح أبواب البحث الأكاديمى والدراسات الجادة لهذا الأثر العربى. ومن الجدير بالنقد العربى أن يتابع ما يجرى من دراسات حول (ألف ليلة وليلة)، لأن هذه المتابعة، بالإضافة إلى إضاءتها للنص، تعمل مؤشراً لما يجرى فى حقل النقد الأدبى. ومع الأسف، لم تخصص دورة أو نشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، كما خصص لشكسبير أو جويس، لتقوم بمتابعة ما يكتب حول الموضوع وتقديم أحدث الدراسات عنه، وإن كانت بعض المجلات، بين الحين والحين، تخصص ملفاً أو تنشر عدداً خاصاً عن (ألف ليلة وليلة)، كما فعلت «فصول» فى العدد السابق، وكما فعلت دوريات أخرى من قبل<sup>(١)</sup>.

وقد اقتصر فى هذه الجولة السريعة\*\* على تقديم نماذج من دراسات متميزة وجديدة كتبت فى المقديين الأخيرين. وبما أن هذه الدراسات أكثر مما يمكن

منذ أن ترجمت (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، ومن ثم إلى لغات أوروبية وشرقية أخرى، لم يتوقف الاهتمام بهذا العمل الذى نال شعبية جماهيرية عريضة، بالإضافة إلى اهتمام المبدعين والنقاد به. وحتى الصفوة الأدبية العربية اكتشفته وواكبته بعد أن كان حكرأ على الثقافة غير المعترف بها، أى الثقافة المضادة. وكانت المؤسسات الثقافية تنظر إليه باستعلاء، إن لم يكن بتجاهل. ومازلنا نعانى من الأمية الأدبية التى تطلع علينا بين الحين والآخر لتصادر أو تنتقص من قيمة هذا العمل الذى صاغه وأبدعه وحافظ عليه فى مخطوطات عدة أبناء وبنات شعبنا. وهو أثر من الآثار الأدبية التى يحق لنا فعلاً أن نباهى الأمم بها.

والحق يقال، إنه منذ اكتشاف العالم الكثر الأدبى الذى أبدعته أجيال من الشعوب، فهو محط اهتمام \* أساتذ الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.



استيعابه وتقديمه فى هذا السباق؛ فقد ركزت على المقالات، لا الكتب، المنشورة بالإنجليزية، علماً بأن هناك مقالات قيمة نشرت بلغات أخرى. وقد اخترت من المقالات الجديدة المكتوبة بالإنجليزية عشر دراسات تنطلق من توجهات نقدية مختلفة. فهناك النقد الذى يهتم بترجمة العمل وإشكالات النقل وسياقه؛ وهناك النقد الذى ينطلق من المقارنة والتأثير عبر الثقافات، أى النقد المقارن؛ وهناك النقد الذى يركز على التحليل النفسى وعلم النفس، أى النقد النفسى؛ كما أن هناك النقد النسوى الذى يجعل من قضية المرأة حاجساً أساسياً فى قراءة العمل. وهذه الأبواب الخمسة لا تغطى وجوه نقد (ألف ليلة وليلة) كلها. فمزال النقد البنىوى بجذوره الشكلاية وفرعة السيموطيقية طافياً فى دراسات (ألف ليلة وليلة)، وموظفاً لها فى نظرياته. فمنذ أن افتتح هذا النقد الروسى فكتور شكوفسكى (٢) وبوريس نوموشوفسكى (٣)، وحتى استكماله فى نظريات المفكرين الفرنسين مثل ميشيل فوكو (٤) وجاك لاكان (٥)، تكثرت الإشارات منفردة والاستدعاءات لـ (ألف ليلة وليلة). واستكشف بنية العمل باعتباره كلاً أو باعتباره قصصاً منفردة، قد ساهم بتفاعله مع الهواجس والنزعات الأخرى: نسوية، ماركسية، صوفية، إلخ، فى تفسير دلالة العمل ومفراه. وقد اخترت مقالين لتقدم كل توجه نقدي لأتيح للقارئ إمكان المقابلة على الرغم من تماثل المنطلق.

## ١ - نقد الترجمة

لا ينصب نقد الترجمة على تحليل الوسيط اللغوى وخيالاته أو ولائه للأصل فقط، بل يجاوز ذلك إلى دراسات تتعامل مع الدلالات السوسولوجية لعدد الترجمات ونجاح بعضها فى فترات محددة، كما فعل الباحث الفرنسى رشار جاكمون فى دراسته القيمة عن الترجمة بين العربية والفرنسية (٦)، وكما فعلت الباحثة المصرية منى صالح يونس فى دراستها الشيقة عن ترجمة ماردروس لـ (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية (٧).

هناك مقالان جديدتان حول ترجمة (ألف ليلة وليلة)، إحداهما للكتاب الأرجنتينى الشهير خورخى لويس بورخيس الذى تأثر كثيراً بهذا الأثر فى كتاباته الأدبية الغرائبية وكتاباته النقدية ذات الطابع الإبداعى، والمقالة الثانية للباحث العراقى والمترجم المتميز حسين هداوى الذى يحمل أستاذاً للأدب الإنجليزى فى جامعة «نيهاده» فى الولايات المتحدة. وقد قام بترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) - الذى حققه محسن مهدى - (٨) إلى الإنجليزية، وكتب فى مقدمته عن موقفه من الترجمات السابقة ومنطلقاته فى النقل (٩).

أ - لقد ألقى بورخيس سلسلة محاضرات عامة فى بونس أيرس فى أواخر السبعينيات، نشرت بالإسبانية عام ١٩٨٠، وترجمت إلى الإنجليزية بعد ذلك بأربع سنوات، وله مقالة «ألف ليلة وليلة» ضمن كتاب يحتوى مجموعة من المقالات ويحمل عنوان (سبع ليال) (١٠). وما لا يخفى على أى قارئ أن عنوان الكتاب مشتق من ليالى شهرزاد برغم أنه يحتوى على مقالات أخرى عن الكوميديا الإلهية والكوابيس والبوذية والشعر والقبالة والعمى. وفى هذه المقالة يقوم بورخيس - كعمده فى القص والنقد - بالخلط المتعمد بين الخيال والواقع، بين النقل والتأليف، بين الحلم والحقيقة. والفرض الخفى فى المقالة هو تساوى ما كان فى الأصل وما لم يكن، وتداخل الغرب بالشرق، وهو بهذا يرفض فكرة الأصل الذى يمكن أن يلتزم المترجم به أو ينحرف عنه، رفضاً فلسفياً.

يرى بورخيس أن الغرب ليس غربياً صرفاً، بل يتضمن جانباً شرقياً فى تكوينه الحضارى وأحلامه، كما أن الشرق يحتوى بدوره على جانب غربى. ويسرد بورخيس نماذج بعضها تاريخى وبعضها خيالى ليشوش على هذا الحاجز المفتعل بين الشرق والغرب، فيؤكد تناص رحلة «عوليس» الهوميرية ولقاءه بالمارد ذى العين الواحدة مع حكاية السندباد. وينهى إلى أن صياغة (ألف

ب - يقدم حسين هداوى مقالته عن الترجمة فى سياق مغاير تماماً لبورخيس؛ فهو يشرح لقراءه منطلقاته فى النقل وحرصه على الاحتفاظ بروح الأصل، دون محاولة حتى تخمين ركيكه، لتبقى الترجمة عملاً شفافاً معادلاً للأصل فى اللغة المستهدفة. ويعنى هداوى بالالتزام بالواقع الجمالى للأثر على المتلقى وبالإخلاص للأصل، فيما عدا الحالات التى يكون فيها التعبير الاصطلاحي مجوجاً وغير مقبول بالإنجليزية. فقد ترجم على سبيل المثال «آه يا كبدى» بتعبير «آه يا قلبى». كما أنه امتنع عن ترجمة السجع بنثر إنجليزي مسجوع لأن ذلك يصدى ويؤذى الأذن فى الثقافة الأجنبية. وقد نوع هداوى فى أساليب السرد، كما يقول، لتناسب نوعية القصة، جادة كانت أو هزلية. وقد حاول المترجم جاهداً أن لا يترك بصمته الأسلوبية على النص، معتمداً على ما أطلق عليه «الحيادية الأسلوبية». ورغم احتفاظ الطبعة العربية التى ترجم عنها بعاميتها، فلم يحاول هداوى أن يستخدم المصطلحات الدارجة الإنجليزية أو الأمريكية بوصفها مقابلاً، لأنه يرى أن هذه المصطلحات الدارجة تفقد لحياءاتها بمرور الزمن وتنتقض، فحفاظاً على ديمومة ترجمته يستبعد الموضات الأسلوبية والمفردات الأهلية.

وهذا لا يعنى أن حسين هداوى يرى فى الترجمة عملاً أكاديمياً. بل بالعكس، فهو يرى فيها إبداعاً ينقل حساسية ثقافة ما إلى ثقافة أخرى، وهى عمل تخفى المخاطر به؛ إذ بعد مجازفة تكشف للمترجم ذاته ووعورة مسالكه، فمن الصعب أن يحكم المترجم على نتيجة نقله مسبقاً، مهما تغانى وعانى.

ونرى أن موقف هداوى غير استحواذى، ويختلف تماماً عن موقف بورخيس؛ فهو يصر على أهمية مراعاة الأصل. فالترجمة عند هداوى ليست نقلاً بل هى تخمس عميق للثقافة التى يترجم عنها ولمرونة اللغة المترجم إليها وإمكاناتها التوصيلية والإبداعية. وقد قام

ليلة وليلة) كما نعرفها نمت فى الإسكندرية، أى مدينة الإسكندر، ليرمز إلى هذا التوالج بين الأنا والآخر. كما أنه يرجع إلى التراث اليونانى والرومانى والأندلسى ليستخلص حضور الشرق فى الكينونة الأوروبية؛ ذلك الشرق الذى يرتبط ذهنياً بالشرق والفجر وفكرة ما وراء وما بعد. ويقدم بورخيس أمثلة التقاطع ليمهد للجزء الجوهرى من مقالته وموقفه من الترجمة. فهو يرى أن من حق مترجم كأنطوان جالان أن يعدل ويخترع قصصاً يضيفها إلى المجموعة. يسقط بورخيس، فى مقالته هذه، الفواصل بين النقل والإبداع، وبين التاريخ والخيال؛ فيزعم أن السمر وسرد الحكايات الليلية انطلق من أرق الإسكندر وهو فى الشرق، وأنه التحق بالجيش الصينى وحارب مع التتر ولم يستحضر هويته اليونانية إلا عندما وقع يوماً على غنمة فى معركة من معاركه وعثر فيها على نقود صكت احتفالاً بهاضبه العسكرية فى اليونان، مما يعنى أن الإسكندر أصبح شرقياً. والفرض من هذا الاعتشاق ليس الكذب بل الإشارة الإبهامية إلى أن الحدود بين الشرق والغرب غير قاطعة، وأنهما متشابهتان، وأن استحضار الواحد للآخر يكون من قبيل التذكر، كما يستدعى الإنسان مرحلة منسية من حياته.

إن ترجمة عمل مثل (ألف ليلة وليلة) فى مفهوم بورخيس - مع أنه لا يصرح بذلك - هو إحياء الذاكرة، وبالتالى الاعتراف بأن الحضارة الشرقية جزء من الهوية الأوروبية، كما أن هوية الآخر تتسرب فى هوية الأنا، ولهذا تكون إضافة قصة ومد حكايات شهرزاد بأقلام أدباء غربيين من أمثال ستيفنسن، أو على أبهى بعض المترجمين، ليس إلا تحقيقاً لخصوصية هذا الأثر الذى لا ينبع من موهبة فرد بل من تضافر رواء ومبدعين متعددين. وخلاصة القول، فإن بورخيس يشير بطريقة اللعوبة واللماحة إلى أن العمل مفتوح يفتخر منه من يشاء، كجفما يشاء. وبما أنه صادر عن الكل فهو ملك الكل ويسمح بتصرف الكل فيه.

العرض، إحداهما تتعلق بالهوت (إن كانت علاقتها به غير مباشرة)، وهي بقلم الشاعر جون هيث - ستر الذي عمل أستاذاً في جامعة الإسكندرية وقام بترجمات مشتركة للشعر العربي والفارسي. والمقالة الثانية ترصد أثر (ألف ليلة وليلة) على كل من كونراد وويلز وجويس (وقد ركزت في عرضي على جويس وبشكل خاص على عمله الشهير «هوليس»). وكاتب الدراسة روبرت هاميسن محاضر في الأدب الإنجليزي في جامعة لندن، وهو صاحب مؤلفات عدة عن أدباء متأثرين بالشرق من أمثال كونراد وكيلنج.

أ- تقوم مقالة هيث - ستر وعنوانها «ملك الجيزر السوداء وأسطورة الأرض الخراب»<sup>(١٢)</sup> باستقصاء العلاقة بين مرجع الهوت في قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب»، وهو أسطورة الكأس المقدسة Holy Grail وعلاقتها بحكاية ابن محمود صاحب الجوايز السوداء الذي تسحره زوجه وتجعل نصفه السفلي متحجراً لأنه ضرب عشيقها الأسود بالسيف<sup>(١٣)</sup>، وهي الحكاية التي تروى داخل «حكاية الصياد والعفريت»، حيث يصطاد الصياد الفقير سمكات ملونة ومسحورة من بحيرة فيبيعها للسلطان الذي يتوجه إلى البحيرة ليكتشف سر السمك المسحور، فيجد أميراً مسحوراً ومتحجراً إلى خصره ويعلم منه أن السمك، بألوانه الأربعة: الأبيض والأحمر والأصفر والأزرق، يمثل طوائف شعبه، فيقوم السلطان الزائر بقتل المبد العشيق وإجبار زوجه الأمير على إبطال سحرها على زوجها ورجيته.

وفي أسطورة الكأس المقدسة - التي شاعت في أوروبا في القرون الوسطى - يأتي البطل إلى مملكة الملك الذي يطلق عليه «صبياد سمك» (والسمك يرمز إلى المسيحية، وكان يطلق على الحواريين «صبادو سمك»). ويحفظ الملك في هذه الأسطورة بالكأس التي استخدمها المسيح في العشاء الأخير، والتي يجمع فيها دمه عند الصلب، وكذلك بالرمح الذي طعن المسيح به. وقد

حسين هداوي باقibas فقرات من ترجمة ريتشارد برون الشهيرة ليدل على أنه ابتسر معنى الأصل؛ إذ لم يدرك الإشارات الثقافية المتضمنة في النص. كما أنه يدين ترجمة إدوارد لين لأنه باعتباره مستشرقاً يترجم النص الأدبي على أنه مصدر معرفة لعادات وتقاليد الشرق، فيحذف منه ما يجده غير متفق مع ما يعرفه هو عن سلوك الشرقيين، كما يضيف هوامش عدة مطولة ليستطرد في شرح سوسولوجية، تثقل النص وتتحرف عن أديبه. وبرتون، على خلاف لين، حافظ إلى حد كبير على تفاصيل الأصل وتضاريسه، ولكنه اختار أن يقدم - على رأي هداوي - كل ما هو غير مألوف، وعشيق وجذاب لغويها. وبينما حاول لين أن لا يחדش الحياء الإنجليزي في القرن التاسع عشر المتميز بالحساسية المحافظة والتقليدية في ظل حكم الملكة فيكتوريا، قام برون بنقض ذلك بالتركيز على، وإعلاء شأن، كل ما هو غرائبي، مستخدماً أسلوباً يعتمد أن يحاكي ما يمكن أن يكون الأسلوب البلاغي العربي عند تطبيقه على اللغة الإنجليزية، مما يجعل النص مشوهاً عند لين، وفاقداً سلاسة الأصل وتعدد مستويات السرد اللغوية الأصلية عند برون.

## ٢ - النقد المقارن

تطلق الدراسات المقارنة من الربط بين عمليتين (أو أكثر) في ثقافتين مختلفتين، لتقابلهما وتوازيهما أو لتأثير إحداهما على الأخرى. وقد تعددت النظريات الأدبية حول مفهوم التأثير والمعارضة والتناص والثقافة في الدراسات النقدية، مما جعل الباحثين يعيدون التفكير في مسلماتهم. وقد صدر كتاب بإشراف بيتر كاراتشوللو - وهو محاضر في الأدب الإنجليزي في جامعة لندن - بعنوان (الليالي العربية في الأدب الإنجليزي: دراسات في استقبال ألف ليلة وليلة في الثقافة البريطانية)، ويحتوي على عشر مقالات بالإضافة إلى مقدمة وافية وملحقات<sup>(١٤)</sup>. وقد اخترت مقالتيين للتقديم في هذا

مختلف الفصول التي تشير إلى هارون الرشيد وحلقة تخفيه وتجوّاله في مدينته بغداد بتخفى البطل ليوبولد بلوم في هويات مختلفة وتجوّاله في مدينة دهلن. كما أن بطل (عوليس) - إن صح تسميته ببطل - يحلم في تجواله بالشرق ويستعير أجواء (ألف ليلة وليلة) وغيالها الشبقي في تلوين تيار وعه المتعلق بالشرق. وفي الفصول الأخيرة من الرواية يتخذ بلوم صورة سندباد أكثر من هارون الرشيد، كما يقول الباحث. وهو ينشطر إلى عوليس / بلوم وإلى عوليس / مبرفي، وهذا الأخير يروي قصصاً مبالغاً فيها كقصص البحارة. ويرجع الباحث هذا الانشطار في الشخصية الرئيسية إلى انشطار السندباد إلى حمال وبحار. وفي نهاية الفصل السابع عشر ونهاية التجوال، يرجع بلوم إلى فراش بينيلوى، كما يعود سندباد إلى أرضه.

ويبرز هامبسن أطروحة القناس بالتوثيق والرجوع إلى أعمال لاحقة لجويس مثل (فنهيجز ويك) التي تجد آثار (ألف ليلة وليلة) في مثلها وفي عنوانها. فكلمة «ويك» Wake تتضمن فكرة السهر وترتبط في ذهن الإيرلنديين بالموت، حيث يقضى أقارب الميت ليلة ساهرة بجانب جثته. وفي هذا يجد الباحث علاقة حميمة مع السهر والموت في حكاية شهرزاد؛ كما أن احتواء قصة لقصة، تحتوي بدورها على قصة، سمة تميز كلا من (ألف ليلة وليلة) ورائعة جويس الأخيرة، وبهذا يستدل الباحث على أن أثر (ألف ليلة وليلة) لم يكن هامراً أو سطحياً، بل انطلق من تداعيات طفولة وقراءات مستمرة للعمل تركت بصماتها على البنية والمضمون.

### ٣ - النقد النفسي

تعددت الدراسات النفسية لا للمبدعين فقط، بل للشخصيات الروائية وللأدعى النص، متأثرة بالتحليل النفسي بمدارسه المختلفة: فرويد، يورج، فرويد، لاكان، لاج وغيرهم. وهذه البحوث النقدية توظف مفاهيم تطورت

حلت الكارثة لأن الرمح قد طعن فخذ الملك المسمى بصياد السمك، فشله عن الحركة وأصبحت مملكته عقيمًا. وعندما يقوم البطل في الأسطورة باستخدام الصيغة الطقوسية المناسبة تنفك اللعنة ويسترجع الملك صحته وتزد الأرض خصبة.

وبري هيث - ستيبز في كلتا الحالتين: الملك المشلول والأمير المتحجر نصفه الأسفل رمزاً للمجزر الجنسي. وتصبح الزوجة في الحكاية العربية مرادفاً للفتاة القبيحة في الأسطورة الأوروبية، وهما معادلتان للإلهة في الأساطير القديمة التي تنتحب على حبيبها أدونيس / أوزيريس / أميس المقتول الذي يمثل بموته انتهاء فصل الزراعة والازدهار. ويتم إبطال السحر في الحكاية العربية برش الماء كناية عن المطر، كما يقول هيث - ستيبز، ويرى في الكأس والرمح رمزين للأثوثة والذكورة. وكل من السلطان في الحكاية العربية والفرارس البطل في الأسطورة الأوروبية يمثل «الملك الجديد» أو «البعث» الذي يسترد الخصوبة. وفي نهاية دراسته، يقترح الباحث أن لا تكون الأسطورة الأوروبية متأثرة بالحكاية العربية، بل بالعكس، ولهذا نجد أن الأمير في حكاية (ألف ليلة وليلة) يحكم جزراً سوداء قد تكون هي الجزر البريطانية التي فيها نمت هذه الأسطورة ذات الجذور الكلتية. ويحرص الباحث على أن يصوغ اقتراحه على شكل تساؤل يثير الإمكان فقط.

ب - ويقدر ما كانت مقالة هيث - ستيبز طرحة لفكرة جامعة، نجد مقالة روبرت هامبسن موثقة توثيقاً أكاديمياً<sup>(١٤)</sup>. فيقدم الباحث بتوثيق قراءات جيمس جويس لـ (ألف ليلة وليلة)، أولاً عبر الترجمة الإيطالية ومن ثم عبر ترجمة برتون الإنجليزية التي احتفظ جويس بها في مكتبته الخاصة. وقد حضر جويس في طفولته مسرحية إيمائية عن البحار سندباد، قام بذكرها في سياق روايته (عوليس) في أكثر من فصل، أحياناً بشكل مباشر وأحياناً بشكل تلميح. ويوثق هامبسن الإشارات في

الإسلامية الوسيطة. فالمعروف حينذاك أن العشق يولد الجنون، وأن المرأة أشد شبقاً من الرجل وبالتالي فجنونها أعنف من جنون الرجل. كما أن علاج جنون الحب كان يقتضى حينذاك الوصل، ولهذا نجد - بعد استطرادات كثيرة وإشكالات متشعبة - اجتماع عاشقين وزواجهما وتخلصهما من جنونهما. وهذا ما يتفق مع العلاج الوسيطى. وواضح أن الباحث يستخدم هذه القصة الخيالية من (ألف ليلة وليلة) لتقديم عرضاً يتوافق ويتطابق مع علم النفس الوسيطى.

ب - وأما جيروم كليبتون، فيركز على جنون شهریار فى القصة الإطارية. فهو يرى أن شهریار، بعد أن يكشف خيانة زوجه الفظيعة، يصاب بهذول فيغادر قصره وعرشه، وبعد أن يقابل العفريت وعروسه المخطوفة ويجبر على مضاجعتها فى ظروف رهيبة، يصاب بحالة جنون ويمبر عنها بقتل عدراء كل ليلة بعد أن يدخل عليها. وفى هذه المقالة - على عكس المقالة السابقة - لا يقدم جنون شهریار من خلال مفاهيم الطب الوسيطى، بل من خلال تفسيرات عصرية منشقة من نظرية فرويد Jung فى التحليل النفسى. ويرى كليبتون أن حادثة قصر شهریار - حيث يضاجع زوج شهریار عبيداً كما يضاجع الجوارى العبيد - رمز لنفس شهریار التى جرحته. كما أنه يرى أن العفريت وعروسه المخطوفة ليسا إلا رمزاً لملاقة شهریار بزوجه، فهو يتماهى مع العفريت ولا يرى ظلمه عندما غطف عروسه الفتاة ليلة عرسها، وإن كان يشعر بفقدان هويته عندما سلم غائمه إلى فتاة العفريت. ويصور كليبتون هذا الحدث لا باعتباره تجربة يمر بها شهریار مع فتاة العفريت بل باعتبارها صورة مجسمة للارعى شهریار. وعوضاً عن أن يدين العفريت الذى خطف امرأة، فهو يدين هذه المرأة كأنها الكائن الشرير، وهو بذلك يقاوم إدراك ما الذى دفع فتاة العفريت (وبالتالى زوجه التى تتماهى معها) إلى الخيانة. ويرى كليبتون أن رد الفعل المعصبي عند اكتشاف زوج

فى الدراسات السيكولوجية لسبر أغوار نصوص أدبية. وسأشير إلى دراستين من هذا النوع، إحداهما جزء صغير من كتاب ضخيم عن الجنون فى المجتمع الإسلامى الوسيط، عكف عليه مايكل دولز - وكان باحثاً فى جامعة أكسفورد فى قسم تاريخ الطب - وتوفى قبل أن يصدر عام ١٩٩٢. ويتعامل الكتاب مع الجنون من المنظور الوسيطى الطبى والدينى والسحرى، كما يترجم فى ملاحقه ثلاث دراسات وسيطية عن الجنون (الاكتئاب والهوس والعشق). وفى القسم الثانى من الكتاب، يحلل المؤلف صور الجنون الثلاث: الجنون الرومانسى والجنون الحكيم والجنون المقدس. ومقالته عن «حكاية قمر الزمان وبدور» من (ألف ليلة وليلة) (١٥) تندرج نموذجاً من ثلاثة نماذج للجنون الرومانسى (مجنون ليلي، يوسف وزليخة، قمر الزمان وبدور) (١٦). والدراسة الثانية هى لجيروم كليبتون، أستاذ الأدب الفارسى فى جامعة برنستون الذى كتب بحثاً فى دورية متخصصة بعنوان «الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة» (١٧).

أ - تقوم دراسة مايكل دولز بسرد حكاية الأمير قمر الزمان وعشقه المتبادل مع الأميرة بدور بعد أن قام الجن بجمعهما نتيجة رغبة الجن فى معرفة الأجل بين هذين الجميلين. وبعد أن تم تعرفهما المخارق أحدهما على الآخر، أرجع الجنى كلا منهما إلى قصره، ولكنهما كانا قد وقعا صريعى الحب وانتابهما مرض العشق. يصف الباحث بدقة أعراض جنون العشق عند كل منهما، فقمر الزمان يرفض الأكل والشرب ويصاب بالأرق، بينما بدور تنصرف بطريقة هستيرية، وعندما لا تجد حبيبها وتذكر جارتها أن أحداً زارها فى الليل، تقوم بضرب عتقها غضبا منها. ويرى الباحث أن أوصاف قمر الزمان تندرج تحت ما يمثل جنون الكتابة السوداء، بينما بدور مصابة بجنون الهيجان. وتطبق هاتان الحالتان على أعراض الجنون المعروفة حينذاك فى الحضارة

السورية الأولى. وقد ركز حاموري على «حكاية مدينة النحاس» في مقالة احتواها كتابه عن فنية الأدب العربي الوسيط<sup>(١٨)</sup>. أما محسن مهدي، فقد كتب مقالته بعنوان «تعليقات على ألف ليلة وليلة» نشرت في دورية فلسفية تحمل عنوان «التفسير»<sup>(١٩)</sup>.

يرى حاموري أن مدينة النحاس أمثلة رمزية allegory، وأنها تبدو مشاة ورحلة قائمة لا يلص مفزها إلا قارئ يتخمن فيما ترمي إليه من إشارات والماعات وتلميحات.

ويقوم حاموري بقراءة تأويلية يستخدم فيها البنية واللغة والمصطلح الصوفي لبيان الدلالة العميقة لهذه القصة التي تبدو مفككة للوهلة الأولى. فالقصة تصور رحلة بحث عن قمام سليماني بأمر من الخليفة عبدالملك بن مروان، حيث تمر القافلة على قصر مهجور، مكتوب على أبوابه أبيات شعرية وحكم، قبل أن تصل إلى مدينة النحاس<sup>(٢٠)</sup>. وفي تفسير دقيق يوضح حاموري ارتباط سليمان بالحكمة التي تميز بين الباقي والزائل، كما أن حبسه الجن في قمام يرمز إلى عزل الدوافع الحسية والذنيوية، والأبيات المخطوطة على أبواب القصر المهجور تتضافر في السياق القصص لتؤكد أن النعم لا تدوم والموت يحصد الجميع، وأن توقف الجماعة في القصر ليس اعتباطياً بل مؤذناً بما ستري هذه الجماعة الاستكشافية في مدينة النحاس؛ فهناك تدرج في الوصول إلى المعنى العميق. ويحلل حاموري كون هذه المدينة في المغرب تعبيراً رمزياً لا جغرافياً، فهي في الأقصى البعيدة، وبهذا تكون الرحلة ذاتها معراجاً روحياً يكتشف فيها المسافرون صورة من صور السراب الذنيوي، بعضهم يتخدع به عندما يرى الفتيات الجميلات في هذه المدينة يخرن زوارها الذين يصعدون على أسوارها لاختلاس نظرة. وعندما تذهلهم الحسية يرمون بأنفسهم مثلما فعل طالب بن سهل الذي يموت ضحية جشعه. أما الأمير موسى، فيكتشف في هذه المدينة التي فيها

عيانة زوجه قد يؤدي إلى اضطراب عصبي وظيفي، أي إلى نوع من «العصاب»، ولكن شهرار أصبح يشكو مما هو اضطراب عصبي أساسي أو «الذهان». أما شاه زمان، فقد أصابته الكتابة العميقة التي توارت عندما رأى أن أخاه الأكبر والأقوى يعاني المشكلة ذاتها. ويرجع الباحث كليتون مشكلة شهرار إلى طفولته وإحساسه بالمرارة نحو أمه. ومع أن والدته غير مذكورة في القصة على الإطلاق، فالباحث يرى لغيابها دلالة، خاصة لأن للمرأة حضوراً واضحاً في البلاط وقصص الملوك. ويتوصل كليتون إلى أن شهرار تربى في ظل غياب الحضور الأنثوي الإيجابي الذي يرى بورخ أهميته في اكتمال النفس السوية، فيما أطلق عليه مصطلح «الأنسيما» anima. وتحاول شهرزاد بحكاياتها أن تستكمل المغيب وتتمى حبه بالأنثى عبر قصص تثير مشكلته ومحنته معاً. وهي تستعرض في حكاياتها نوعين من النساء: الشريرة والطيبة، وتتناهى مع الطيبة التي تنصهر على الشريرة الساحرة التي مسخت زوج الشيخ الراوي وابنه في إحدى الحكايات إلى بقرة وعجل. وتتوالى حكايات شهرزاد لتثبت لشهرار أن بين النساء نماذج طيبة وأن العقاب يجب أن لا يبالغ فيه. وبناء على هذه الاستراتيجية، فهي لا تنكر جرحه النفسي ولكنها توجهه إلى رد الفعل المطلوب والمعتول.

## ٤ - النقد الهرمنيوطيقي

كل نقد يتعامل مع المعنى ويقوم بتأويل الدلالة. لكن هناك بحوثاً تركز في المقام الأول على الدلالة الباطنية المتوارية والمغزى الروحي أو الفلسفي المتخفي والمتوارى في حمل يبدو في ظاهره مسلياً وممتعاً لا أكثر. وقد قام بدراسات هرمنيوطيقية تعتمد على التفسير المركب لقصص «ألف ليلة وليلة» الباحث الهجري أندراش حاموري الذي يعمل أستاذاً للأدب العربي في جامعة برنستون، والباحث العراقي محسن مهدي، أستاذ الفلسفة في جامعة هارفارد ومحقق «ألف ليلة وليلة» من أصولها

الذهب والشراء أن أهلها أموات يحاكون الأحياء، وأن حياتهم وهم لا أكثر؛ ولهذا يرجع ليصبح زاهداً. ويرى حاموري أن لفظ «الزاد» على اللوح الذي عجز النقاد عن تفسيره يجب أن يفهم ويدرك من خلال الآية القرآنية: «وما تفعلوا من غير يعلمه الله وتزودوا فإن غير الزاد التقوى» (سورة البقرة: ١٩٧)، أي بمعنى الغذاء الروحي.

ويستخدم حاموري في تفسيره نمق الرحلات الصوفية من ابن سينا والسهورودي والعطار، بالإضافة إلى الاستشهادات القرآنية وشروح ابن عربي والغزالي، ليؤلف تأويله.

ب - وتتناول مقالة محسن مهدي القصة الإطارية والقصص الأولى التي تسردها شهر زاد، بما في ذلك «حكاية التاجر والعفريت» و «حكاية صاحب الجزائر السوداء». وهو يرى أن المجموعة تقدم تاريخاً للعلاقة بين الشرك والإسلام، بين الوثنية والأديان السماوية، بالإضافة إلى خصائص الملك وعلاقته بالربة، أي أنه يرى في القصص بذور فلسفة سياسية. ويستخدم محسن مهدي في تفسيره الحكايات معاني أسماء الشخصيات باعتبارها مؤشراً لمواقف ومعالن رمزية. فشهر زاد تعني «من أصل نبيل» ودينازاد تعني «من دين نبيل». وأما العبد مسعود الذي يقول إنه «مسعود الدين»، فيشير إلى عقيدة الحظ لا عقيدة العقل. ويرى أن «ألف ليلة وليلة» تبدأ بكارثة وهي معاناة زوجة لما يطلق عليه عقيدة الحظ أو الجانب الظلامي والخرافي في الدين، ليستبدل بها شهر زاد «نبيلة الأصل» التي تتمسك بدينازاد أو «نبيلة الدين»، أي أن هناك نقلة من الدين باعتباره وثنية جاهلية إلى الدين باعتباره حكمة أخلاقية.

ويستخدم محسن مهدي في تأويله على المخطوطة السوربة التي حققها وقدم لها، محاولاً القبض على أصولها الأولى ودستورها الذي ولد الفرع الشامي والفرع

المصري. ومن خلال أقدم مخطوط له (ألف ليلة وليلة) الذي يقدمه المهقق في صياغته العامية، نجد «حكاية التاجر والعفريت» وإشكال قتل غير متعمد؛

«وصار يأكل تمر ويرمي النوى بحينا وشمالاً حتى اكتفى. ثم قام توضى وصلاً. فلم سلم لم يشمر إلا وجنى شيخ رجله في الثراب ورأسه في السحاب وفي يده سيف مشهور، فألقى حتى وقف قدماه وقال قم حتى اقتلك بهذا السيف كما أنك قتلت ولدي» (٢١).

وفي الحوار الذي يتبع ذلك بين التاجر المستدين والجنى، يجد مهدي أن الجنى يتهم التاجر بقتل ابنه بواسطة نوى التمر الذي رماه فوقع على ابنه المتوارى عن الأعين، وبالتالي فالقتل يعاقب بالقتل. أما التاجر، فيحجج بأنه لم يقتل ابنه عن عمد ويطلب العفو، ولكن الجنى لا يتزحزح عن موقفه. إن الموقفين مختلفان في التوجه، فبالنسبة إلى الجنى الفعل فعل سواء كان واعياً أو غير واع، أما بالنسبة إلى الدين الذي يمثل التاجر، فمثل هذا القتل الخطأ لا يعاقب بالموت. وتتضمن هذه المواجهة صراعاً بين القيم الإسلامية والوثنية، أي بين دين يحكم العقل وآخر يحكم الانفعال والأهواء. هذه عبرة من جهة للمتلقى، كما أنها تهدد متضمن لشهرار من إمكان انتقام المقتولين الأبرياء. ويرى مهدي أن توقف شهرزاد عن القص لأن الصباح قد أدركها في تلك الليلة وسماح شهرار لها بأن تحيا ليلة أخرى، ليسا من باب استمتاعه بحدثها الشيق، بل من باب فرجه، لأنها تلحق إلى ما يفعل، وبالتالي فهو يريد أن يعرف كيف يتخلص التاجر من محنته.

وأخيراً، يعطى الجنى مهلة سنة للتاجر ليرتب أموره قبل أن يقتل ويتمهد التاجر بالرجوع، وهو يفعل ذلك عندما يحل الموعد محترماً الاتفاق. وبينما هو في انتظار

الاعتبار وتنتهي في ليلتها، على عكس ما ترمز إليه شهرزاد من متعة مشتركة ومتبادلة ومستمرة لأنها مرتبطة بالخطاب السردى. وبهذا تقدم القصة الإطارية نقلة من نسق المتعة الذكورى إلى نسق المتعة النسوى. كما أن هناك نقلة موازية - كما توضح الباحثة - من العين إلى الأذن، حيث شاهد الأخوان في الجزء الأول من القصة مشاهد جنسية تجمع بين نساء ورجال، بينما في الجزء التالى أصبح شهرزاد يصفى ويستمع إلى القصص كل ليلة. والرغبة المرتبطة بالعين انفعالية ولحظية، بينما الرغبة المرتبطة بالأذن تستدعى الإيقاعية وبالتالي تستمر زمنياً. ولكن الباحثة ترى أنه في خاتمة العمل، ترجع شهرزاد مرة أخرى جسداً وتتخلى عن دورها باعتبارها راوية وأديبة لتصبح أنثى وأما فقط، وبهذا تجدد الباحثة تنازلاً عن نسوة التوجه الرئيسى لشهرزاد.

ب - وفي مقالة بعنوان «الإباحية والتحرير والخضوع: العملية التحضيرية والدور النموذجي للأثني في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة»<sup>(٢٣)</sup>، كتبها الباحثة والشاعرة والروائية السورية سحر العطار، أستاذة الأدب العربى بجامعة سيدنى فى أستراليا، بالاشتراك مع الباحث الألماني جيرهارد فيشر، نجد ما كان تحفظاً تذييلياً فى مقالة فدوى مالى - دوجلاس قد أصبح هنا أطروحة.

يرى الباحثان أن كل الوحدات القصصية فى القصة الإطارية تشير إلى العلاقة بين المرأة والرجل، فهى عمل يتصدى فى المقام الأول للعلاقة بين الجنسين. وكل من امرأة شاه زمان، وامرأة شهرزاد، والمرأة المحظوظة المقل علىها فى صندوق العفريت، تمارس جنساً لإحياها، وعلى عكس هذا، تقدم شهرزاد المحررة من سلطة أبيها، التى لا تمتثل لنصيحتها، نموذجاً أسطورياً للمرأة التى تبرر وتعزز النسق البطركى الهرمى الذكورى. فهى، فى آخر الأمر، تخلص مجتمعها من شرور الملك من خلال خضوعها واستئناسها له، لا عبر مقاومتها وتحديها

الجنى الذى سيلقى حتفه على يديه، يمر ثلاثة شيوخ فيعلمهم بوضعه. ويقوم كل واحد منهم بسرد حكاياته العجيبة فى مقابل ثلث دم التاجر، وهكذا تنشئ شهرزاد مبدأ القص مقابل العفو، وتلقنه، بشكل غير مباشر، لشهرزاد. ويرى مهدى أن قصص الشيوخ تشير كلها إلى الرحمة عند الخطأ والخطيئة، وأن هناك درجات فى العقاب يجب أن لا تصل إلى القتل، فهناك المسخ والجلد فى القصص لمعاقبة الأشرار.

يجد مهدى، إذن، أن فى قلب (ألف ليلة وليلة) رسالة تبشئ شهرزاد، تحاول فيها أن تغير قيم مجتمع يتميز بالعصبية إلى مجتمع يتميز بالمقالية المتسامحة.

## • - النقد النسوى

ليس النقد النسوى بالضرورة نقداً تكتبه امرأة، ولكنه نقد يقوم على محور حول قضية المرأة وحقوقها وإنسانيتها، وبالتالي فهو يكشف عن الرؤى تجاه المرأة وجنسها فى العمل الأدبى. وقد أفاد هذا النقد من النظريات الأدبية التى تعاملت مع تصوير المهجن عليهم (طبقاً أو عكسها)، وقام بإعادة قراءة النصوص من منطلق إشكالية الجنسانية gender issues.

أ - وتقدم فى هذا السياق الباحثة اللبنانية فدوى مالى - دوجلاس - وهى أستاذة الأدب العربى فى جامعة إنديانا فى الولايات المتحدة - فصلاً بعنوان «الرغبة والقص» يدور حول شهرزاد، وذلك فى كتاب لها بعنوان (جسد المرأة، كلمة المرأة: الجنسانية والخطاب فى الكتابة العربية - الإسلامية)<sup>(٢٤)</sup>.

وفى دراستها تميز الباحثة بين الخطاب الذكورى المتمثل فى شاه زمان وشهرزاد، المصرّ على «كيد النساء»، الذى يعلّق الرغبة بالموت، وبين الخطاب النسائى لشهرزاد ودنيازاد الذى يربط بين الرغبة والحياة. فرغبة شهرزاد رغبة جنسية أحادية لا تأخذ الآخر بنظر



ومعارضتها ومطالبتها بحقوقها باعتبارها إنساناً. ويرى الباحثان أن القصة الإطارية تقدم صورة رومانسية لعلاقة المرأة المحكومة بالرجل الحاكم ونموذجاً إيديولوجياً (وبالتالى مزيفاً) لمجتمع مثالى سعيد. ففى هذه القصة، يصبح دور المرأة النموذجى ترويضاً للوحشية من خلال الحب والولاء والذكاء. فمسؤولية المرأة - كما تقدمها القصة - هى تحويل الطاغية إلى حاكم عادل، وليس تحقيق ذاتها وإنسانيتها.

ويستنتج الباحثان أن القصة تقدم الجنس الفطرى والبدائى المتمثل فى امرأة العفريت والزوجتين، ويدينه العمل باعتباره غير مشروع وهداماً، وتصور فيه المرأة على أنها كائن جنسى شرير معززة مقولات النسق البطريقى. وأما شهرزاد التى تقابل فى أدائها وشخصيتها نمط المرأة الإباحية، فمفتها وذكائها موظفان أيضاً لترسيخ أركان المجتمع الرجولى. فالقصة تحمل دور المرأة، ولكنه يبقى دوراً ثانوياً يستدعى الخضوع لسلطة الرجل، وهو خضوع يزعم نص (ألف ليلة وليلة) أنه يؤدى فى آخر الأمر إلى مصلحة المجتمع. فهنا تحرر شهرزاد ليس تحرراً حقيقياً ونسبياً، بل هو تحرر ظاهرى وظيفته الحضارية تعزيز المجتمع البطريقى. فهنا ثقافة شهرزاد لا تصبح ثقافة من أجل تحقيقها إنسانياً، بل فى خدمة النسق الهرمى

للمجتمع. وبهذا ينفى الباحثان إمكان أن تشكل هذه القصة نموذجاً نسبياً مقبولاً، فللمرأة دوران نمطيان أحدهما شرير ومخرب يجب استقصاله - كما يدعو النص - ودور آخر فاضل وبناء ولكنه فى التحليل الأخير لا يجاوز كونه تسكيناً للرجل وتصحيح مساره. المرأة، إذن، تقدم من خلال المرأة الفطرية أو المرأة المتسامية. وبين الفطرة والتسامى تفقد المرأة إنسانيتها وكيانها؛ يسقط عنها حق المتعة الجسدية ويوظف ذكائها لخدمة مجتمع يستغلها.

\*

إن هذه النماذج العشرة لا تقدم فقط تعدد الاتجاهات النقدية، بل ضمن كل اتجاه تقدم التباين والتضارب فى الأطروحات والاستنتاجات، وكان استخدامى مقالتيين من كل مدرسة نقدية لغرض التنبيه إلى إمكانات التعدد فى المدرسة النقدية الواحدة.

وأرجو أن يتخذ القارئ من هذه الدراسة منطلقاً يراجع منه هذه الدراسات بنفسه؛ فأنا لا أقدم إلا قراءتى لها، ولا أتوقع إلا أن تفتح شهية القارئ ليراجعها بنفسه، وليتأمل هذا العمل الفذ: (ألف ليلة وليلة) الذى لم يستنفد حتى الآن، ومازال هاجساً إبداعياً ونقدياً فى العالم كله.

## الهوامش :

١ - كتبت هذه الدراسة قبل صدور الجزء الأول من هذا العدد الذى ضم ترجمة بعض ما أشارت إليه من بحوث. ونشكر فصول فهرل غزول على ما وفره لنا من مواد الترجمة [التحرير].

(١) راجع الملف الخاص بألف ليلة وليلة فى مجلة الأعلام العراقية، السنة الحادية والعشرون، العدد الثامن (آب ١٩٨٦). وقد خصص ألف ليلة وليلة، العدد الثالث من حولية مئسى أرابيكوس التى تصدرها دار مهجر فى بوسطن بإشراف الباحث العراقى فوزى عبدالرزاق. ولها مقالات تحليلية ومقارنة ونوالم بطوجرافية ولوحات تصويرية. راجع:

Mundus Arabicus III (1983), a special issue on "The 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography"

Victor Chklovski, Sur la théorie de la Prose, traduit par Guy Vernet (Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme, 1973) p. 66.

Boris Tomashevsky, "Thematics" in Russian Formalist Criticism: Four Essays, trans. by Lee Lemon and Marion Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 69.

- (٤) Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" Bulletin de la Société Française de Philosophie XIII : 3 (juillet-septembre 1969), p. 78.
- (٥) Jacques Lacan *Ecrits I* (Paris : Edition du Seuil, 1966), p. 51.
- (٦) ريفار جاكسون، الترجمة والهيمنة الثقافية، *المجلد الحادي عشر، العدد الثاني (صيف ١٩٩٢)*، ص ٤٣ - ٥٧.
- (٧) Mona Saleh Younes, "La Traduction Française des Mille et une nuits par le Dr. J. C. Mardrus," *Merveilles et Contes / Marvels and Tales IV* : 1 (May, 1990), pp. 5-17.
- (٨) كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تحقيق وتقديم محسن مهدي (لندن، بريل، ١٩٨٤).
- (٩) Husain Haddawy, "Introduction" in *The Arabian Nights* (based on Mahdi's edition), trans. by Husain Haddawy (New York : Norton, 1990), pp. ix-xxix.
- (١٠) Jorge Luis Borges, "The Thousand and one Nights" in *Seven Nights*, trans. by Eliot Weinberger (New York : Directions, 1984), pp. 42-57.
- (١١) Peter L. Caracciolo, ed., *The Arabian Nights in English Literature: Studies in the Reception of the thousand and One Nights in British Culture* (London : Macmillan Press, 1988).
- (١٢) John Heath - Stubbs, "The King of the Black Islands and the Myth of the Waste Land" in *The Arabian Nights in English Literature*, pp. 281-284.
- (١٣) راجع حكاية صاحب الجزائر السوءاء في ألف ليلة وليلة، *المجلد الأول (القاهرة، بولاق، ١٢٥٢هـ)*، ص ١٨ - ٢٤، ليلة ٦ - ٩.
- (١٤) Robert Hampson, "The Gentle out of the Bottle : Conrad, Wells and Joyce," in *The Arabian Nights in English Literature*, pp. 218-243.
- (١٥) راجع حكاية لمر الزمان ويذكر في ألف ليلة وليلة (طبعة بولاق)، *المجلد الأول*، ص ٣٤٣ - ٣٨٥، ليلة ١٧٠ - ٢١٦.
- (١٦) Michael Dols, *Majnun : the Madman in Medieval Islamic Society* (Oxford : Clarendon Press, 1992), pp. 345-348.
- (١٧) Jerome Clinton, "Madness and Cure in the 1001 Nights" *Studia Islamica* 61 (1985) pp. 107 - 125.
- (١٨) Andreas Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature* (Princeton University Press, 1974), pp. 145 - 163.
- (١٩) Muhsin Mahdi, "Remarks on the 1001 Nights," *Interpretation III* : 2-3 (Winter 1973), pp. 157 - 168.
- (٢٠) سرد حكاية مدينة المحاسن في ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، *المجلد الثاني*، ص ٣٧ - ٥٢، ليلة ٥٦٦ - ٥٧٨. وقد اعتمد الباحث على طبعة كالكتا (١٨٣٩-١٨٤٢) وطبعة بريل (١٨٢٥-١٨٤٣).
- (٢١) كتاب ألف ليلة وليلة، تحقيق محسن مهدي، ص ٧٢، ليلة ١.
- (٢٢) Fedwa Malti - Douglas, *Woman's Body, Woman's Word : Gender and Discourse in Arabo - Islamic Writing* (Princeton : Princeton University Press, 1991), pp. 11-28.
- (٢٣) Sumar Attar and Gerhard Fischer, "Promiscuity, Emancipation, Submission : The Civilizing Process and the Establishment of a Female Role Model in the Frame Story of 1001 Nights," *Arab Studies Quarterly XII* : 3 - 4 (Summer - Fall 1991), pp. 1-18.

اقرأ في العدد القادم من قصص  
ألف ليلة في إبداعهم:

## شهادات

إدوار الخراط - ألفريد فرج - بدر الدين - عيسى شلبي -  
عبد الرحمن فهمي - محمد البساطي - هاني الراهب - يوسف القعيد.

## عرض كتاب

# ألف ليلة وليلة

## دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد

تأليف : عبد الملك مرتاض  
عرض : عماد بدر

### الفصل الأول :

#### الحدث في ألف ليلة وليلة

الحدث له مظاهر شتى أهمها الحدث المخطط،  
والحدث المسحور، والحدث المكذوب، والحدث المجهض،  
والحدث المائع، والحدث العنيف، والحدث المبتور.  
ولنأخذ مثلاً تطبيقياً من نص الحكاية:

«ومن شدة فرحى ذكرت الله وسميت، وهملت  
وكبرت، فلما فعلت ذلك، قذفنى الزورق فى  
البحر، ثم رجع.....».

من الوجهة التطبيقية، يمكن استخراج عناصر كثيرة  
من هذا النص:

#### ١- الحدث:

هذا النص يصطنع الفعل الماضى الدال على الحركة  
المتتابعة، والأحداث المتتالية. وهناك مظهران على الأقل

تعد (ألف ليلة وليلة) ثمرة من ثمرات الحضارة  
العربية الإسلامية وتاجاً من تاجها، فهي ذات روح  
عربية صميم، وهى قائمة على سرد عربى قح، ثم إن بها  
أماكن جغرافية عربية خالصة.

وإن القارئ لينبهر أشد الانبهار أمام هذا الأثر السردى  
الرائع. وإذا كان الإغريق كتبوا (الإلياذة) وأنشأوا  
(الأوديسا)، واللاتين نظموا (الكوميديا الإلهية)،  
والفرس برعوا فى إبداع (الشاهنامه)، فإن العرب  
برعوا براعة فائقة المثل فى إبداع حكايات (ألف ليلة  
وليلة).

ومتناول هذا الكتاب حكاية «حمال بغداد» التى تمتد  
من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسعة عشرة فى دراسة تمتد  
لأكثر من أربعمئة صفحة، محاولاً وضع نص الحكاية  
تحت المجهر الأدبى بحيث يبدو من جميع أقطاره، ويبدو  
هذا النص مكوناً من سبعة محاور:

بميزان توارد الحدث، مظهر نفسى، وهو الفرحة العارمة التى تجتاح الشخصية حين تشاهد الشاطئ يترأى لها من البحر، فلا تعمالك أن تصبح مهللة مكبرة، وبمسئلة. والمظهر الثانى هو مظهر ماضى محض، يتمثل فى هذه الحركة التى تنشأ عن الزورق السحرى.

والحدث الأول هو الضجيج بالتكبير والتهليل، وهو حلة نشوء الحدث الثانى، أما اللقطة الثانية فهى تلك التى تتجلى فى حركة قذف الزورق للشخصية، أما اللقطة الأخيرة فتتجسد فى حركة الزورق السحرى وهو يؤوب أمواجه من حيث أتى، قاصداً مخضم البحر.

## ٢- السرد:

نلاحظ أن السارد الشعبى اصطنع تقنية بسيطة، ولكن فعالة فى ألفاظ غنيت بنفسها لاشتغالها على معان متسمة بالحركة، ثم لانتماء هذه الحركة بالعقاب.

فالسرد يقوم على سرعة التعاقب، وتنوع الانتقال. فما أن تذكر الشخصية اسم الله فتكبر وتهلل، حتى يقذفها الزورق فى البحر، ويمرود مسرعاً. فاللقطات الحديثة لو أمكن تصورها زمنياً حقيقياً بالمقاسات الزمنية المألوفة، لحن تقديرها بأقل من دقيقة.

والسرد هنا يتميز بسمات عدة:

— سرعة الانتقال من حال إلى حال.

— يخلو من الوصف.

— الشخصية نفسها هى التى تخكى لنا ما حدث مما أضفى سمة السردية العالية.

٣- الشخصية — نمطية متمازة بجملة من الخصائص، ومن ذلك:

— إن هذه الشخصية متأزمة تبحث عن طريق النجاة.

— إنها قادرة على مصارعة الطبيعة، تتمتع بكثير من سمات الصبر فهى لم تياس أو تضجر مما وقعت فيه، واندفعت تصارع الموج المتلاطم.

— هذه الشخصية تقع بين أنياب أسد، فهى من وجهة تؤمن بالله، ومن وجهة أخرى تؤمر بعدم ذكر الله وإلا فلتأذن بالبلاء العظيم.

— الملاحظ أن اسم الله يفضى بالشخصية إلى الخطر، وهو ما يطلق عليه «ارتكاب المخطوطة».

٤- الحيز — تجده نراها، واسعاً، بل شاسعاً. ونحن لو أننا القهقري عبر النص لرأينا عجباً من الحيز المتسم بالجزر والمد، أو التضاؤل والتضخم فى الوقت ذاته.

فإن جئنا إلى صميم الحيز الوارد نلاحظ ثلاث لوحات من الحيز:

— اللوحة الخلفية، وتتجسد فى رؤية جزائر السلامة.

— اللوحة الأمامية الأولى، إلقاء الشخصية من على الزورق فى مخضم البحر، ثم هذا الرذاذ المتطاير على الزورق من فعل هذا الارتطام.

— اللوحة الأمامية الثانية: العودة داخل مخضم البحر، ومثل هذه العودة المفاجئة تحدث حركة عنيفة فى الماء، كما تحدث لثرة كبيرة فى سطح البحر من أثر اندفاع الزورق على سطحه، وهى تتميز بالحركة والنف.

٥- الزمن — وهو زمن أدبى خالص — يتميز بجملة من الخصائص، أهمها:

— سرعة الانتقال من حال إلى حال، فبمجرد وقوع الفرحة، وقع الضجيج بذكر اسم الله، ولا يعنى هذا إلا غياب التباعد والتباطؤ.

— «فلما فعلت ذلك، قذفنى الزورق» ليس هناك إذن انتظار ولا تردد.

## الفصل الثاني:

«عالم الشخصية في ألف ليلة وليلة»

أولاً : عموميات:

يتناول تنوع الشخصية وتوزيعها على المواقف الملائمة وتوسعة عالمها وترتيب مضطربها عن طريق:

- ١- تعليم الشخصية الواقعية بالشخصية الخرافية.
- ٢- جعل الشخصية الخرافية تتظاهر فيما بينها كما كان ممكناً لها أن تتناول.
- ٣- الشخصية واقع مجسد في هذا النص لا يحمل اسماً معيناً، باستثناء هارون الرشيد وجعفر البرمكي ومسعود سيف الخليفة وجرجيرس العفريت الجبار والأمين الذي لم يظهر على مسرح الأحداث.
- ٤- التداخل السردى للأحداث مما جعل النص متقبلاً أي شخصية مهما تلك غريبة. ويتمحور الحكى حول شخصيتين في دار الصبية الحسناء وفي قصر هارون الرشيد. والشخصيات طيبة في معظمها، ولكن دور الأشرار بارز في تحديد مسار الحدث، والشخصيات عموماً لا تتغير أهواؤها وميولها.

ثانياً : الشخصيات بحسب ظهورها في الحكاية:

أولى الشخصيات هذا الحمال الأعزب ثم الفتاة الحسناء ثم تظهر شخصيات هامشية: النصراني والجزار والبقال والحلواني والطار، من أجل تكتيف شخصية الحسناء وتعميق معالمها، ثم تظهر البوابة ثم الصبية صاحبة الدار ثم الصعاليك الثلاثة جملة، ثم التجار الثلاثة جملة، وداخل حكاية كل شخصية تظهر شخصيات أخرى.

ثالثاً :

يتناول الكاتب الشخصيات بحسب تواترها في الحكاية، على الرغم من أن كثرة التواتر لا ينبغي لها أن

— «ثم رجع» : وواضح أن هذا التعبير يتجسد فيه كل معاني الزمن المكثف السريع الحركة معاً.

ويتناول الكاتب بعد ذلك سمات الحدث ومنها:

— اتسام الحدث بالغموض والضعف:

إذا كانت الأعمال السردية التي تتسم بنزعة الحدائث تعتمد الغموض ابتغاء البحث والتفكير والتأمل ودفع القارئ إلى المشاركة بوجه ما في الإبداع، فالكاتب ينبه إلى أن الغموض في هذا النص يرجع إلى ضعف التقنيات المستخدمة في حكي الحدث.

— اتسام الحدث بالثر:

إذا كان الانبثاق في الحدث، في الأعمال السردية الحديثة، ولا سيما الرواية الجديدة، من الأصول الفنية الواعية التي يراد بها إعمال فكر القارئ، فالكاتب يرجع البثر في هذه الحكاية إلى الضعف.

— اتسام الحدث بالعنف:

ففي الليلة الرابعة عشرة نجد العفريت لا يتردد في ممارسة العنف على عشيقته التي كان اختطفها - حتى قطع أرباعها بأربع ضربات - ثم ضربها فقطع رأسها.

— اتسام الحدث بالمفاجأة:

ففي الليلة العاشرة، حين يزعم الضيوف السبعة لإرغام الصبايا بإخبارهم سر الكلبتين المضرورتين، يثب الحدث المفاجئ، ويخرج العبيد السبعة، ويجد الضيوف أنفسهم مكتوفي الأيدي مذلولين تماماً.

— اتسام الحدث باللين والمهوعة:

وهو يعود في بعض أسبابه إلى ضعف البناء الحداثي أكثر مما يعود إلى مواقف إنسانية تبرز في سلوك الشخصيات الحكائية.

ثامنا : الجنس وممارسته لدى الشخصية :

يكاد يكون الجنس علة العلل فى السردية داخل الحكاية، فنبه الكاتب إلى أن الجنس علة فى الحدث والزمان والحيز، أى فى حركة الشخصية ونواياها وهواجسها وغرائزها، أى فى نسج النص نفسه، فالبوابة لا ترعوى فى أن تتعرى من كل ملابسها أمام الحمال، ثم تلقى بنفسها فى المسبح.

تاسعا : الشخصية والفرد :

كالوقوف عليه بالمصادفة الغريبة بعد الفقر المدقع أو عن طريق الإرث، فالصعاليك الثلاثة أمراء وملوك والصبايا الثلاث ورنن المال الكثير، والخليفة يرد الاعتبار الطبقي للصعاليك الذين زعموا أنهم ملوك فيعطيهما ما يحتاجون.

الفصل الثالث :

«تقنيات السرد فى ألف ليلة وليلة»

أولا : عموميات :

السرد فى أصل اللغة العربية هو التشابح الماضى على سيرة واحدة. ثم أصبح الطريقة التى يختارها الروائى أو القاص أو حتى المبدع الشعبى ليقدم بها الحدث إلى المتلقى. فكان السرد، إذن، هو نسج الكلام، ولكن فى صورة حكي. (ألف ليلة) غنية بأشكال السرد التى يوضحها الكاتب بالارتداد، والشد داخل، والرؤية من الخلف، والرؤية المستوية أو المصاحبة، والمونولوج الداخلى، ومصطنع السارد، من ضمن ما يصطنع ثلاث شفرات فى نشاطه (أنا - أنت - هو).

والسرد بواسطة الـ (أنا) موجه نحو الراء انطلاقا من الحاضر.

وأما (هو) فالسرد به إنما يكون موجها نحو الأمام انطلاقا من الماضى.

وأما (أنت) فى التقنية السردية يجعل المتلقى يحس بإسهامه الفعلى فى إنتاج النص السردى الذى يطالعه.

تكون مقياسا متفقاً عليه فى عد الشخصيات المركزية وغير المركزية.

رابعا : طبقة الشخصيات فى الحكاية :

يوضح الكاتب أن هذه الحكاية تتميز بغلبة الشخصية ذات المكانة السياسية والاجتماعية الرفيعة، إذا استثنينا الخطاب والخياط.

والحكاية تصور الملك كأنه رجل بسيط، وهى لا تكاد تخرج بحدود سلطة هؤلاء الملوك إلى أكثر من حيز مدينة واحدة.

خامسا : الشخصية بين الفارسية والأسطورية :

يقسم الكاتب الشخصية إلى تاريخية لإبهام المتلقى بحقيقة الحكاية، ومتخيلة عادية لإبهامه بمجرد قصصيتها، وخرافية لإبهامه بأسطورتها.

سادسا : نمطية الشخصية :

يتناول الكاتب الشخصيات المذكورة فيجدها منفردة بمنزلة عن أسرها باستثناء الخليفة وجعفر، أما الشخصيات المؤنثة ففى معظم أحوالها أعزب، فالنساء الثلاث كن يعيشن عيشة ترف ولكن دون رجال، وذلك لمرارة التجربة التى مرت بها كل منهن. وهن يتميزن بالجمال بل ورويته.

سابعا : الشخصية المتحولة :

وهى التى تمتلك قابلية التحول الجسمانى، بما ينشأ عنه من نتائج معنوية للشخصية المتحولة من وجهة، وللمتلقى من وجهة أخرى. ولا يتعلق الأمر إلا بشخصيات المغارب التى هى وحدها القادرة على التحول فى نفسها، بل قادرة على تحويل غيرها عند الحاجة.

## ثانياً: صلة السرد بالوصف:

الوصف أصل في الإبداع، والسرد مجرد مظهر أو تقنية، ولذا فهما — كما يرى المؤلف — يتمازجان. وحيث يحضر الوصف، يضعف السرد؛ بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه، فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف؛ إذ غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقاً لمسار الزمن، وعرقلة تماثله عبر النص السردى.

## ثالثاً: أشكال السرد فى ألف ليلة وليلة:

الساردة (شهرزاد) تتخذ طرقاً عدة:

- ١ - افتتاح الجلسة بقولها: «بلغنى أبها الملك السعيد».
- ٢ - إنساح المجال للشخصية الحكائية كى تسرد ما يجرى (أنا).

فشهرزاد تفتح الباب أمام الشخصيات الأخرى التى تنشئها لأداء وظيفة الحكى عنها. فهى مجرد واسطة بين الحاكى الحقيقى الذى كانت تلتصق عنه ما تخفى، والمُتلقى (شهریار). وغالباً ما تفسح المجال للشخصية نفسها كى تقوم بسرد حكايتها بضمير المتكلم، وهى الطريقة التى تبعد حضور السارد.

فالسارد مكّن نفسه داخل إشكالية النص المسرود، ثم يشرك الشخصية المتحدث عنها ثم يشرك المتحدث إليه وهو المُتلقى.

## رابعاً: اصطلاح الارتداد:

وهذا نقيض السرد العادى؛ فالسارد هنا كان كلفه بهذا الضرب من السرد الذى يأتى بعد وقوع الحدث. ومن وظائف هذا الضرب جذب الاهتمام، أو التهويل من المفاجأة، والتعظيم من شأن الموقف السائد.

## خامساً: الاحتفاظ بمفتاح السر السردى أو حل العقدة:

سادساً: تداخل السرد:

وهذه التقنية تشيع فى الحكايات وتطبعها بطابع سردى، وقد يمكن تعريف التداخل السردى بتضمين حكاية داخل حكاية أخرى.

سابعاً: الملمد السردى:

وهو ضرب من الأسلوب السردى يتيح للنص التجدد والحركة، وهو منحى يشيع فى كل النصوص.

ثامناً: حديث الإشارة:

فتجد العيون والحواسب تتحدث. فحديث الإشارة من أروع مصادفنا من الكلام المؤثر، وقد استطاعت الإشارة أن تضطلع بوظيفتها السردية.

## الفصل الرابع:

الحيز فى حكاية حمّال بغداد:

له عدة مستويات منها:

أولاً - الحيز الجغرافى:

وهو الحيز الحقيقى الذى يتحدث عن مكان موجود تاريخياً وجغرافياً حقاً، سواء ما ذكر منها لذاته قصداً كبغداد وطبرية والبصرة أو ما ذكر عرضاً كالإسكندرية، وعمان، والشام، وحلب ومصر. فبغداد هى المنطلق والمنتهى، والمقصد والمبتغى.

ثانياً - الحيز الشبيه بالجغرافى:

فهو يقع وسطاً بين الحيز الجغرافى الصراح، والحيز الخرافى الخالص.

ثالثاً - الحيز المائى:

ويشمل، بحكم مدلوله، البحار والأنهار والبحر وما يلازمها من جزر وسفن وزوارق، بما ينشأ عن ذلك

من أخطار ومغامرات ومعتقدات شعبية تنضوى تحت الخوارق.

رابعا - الحيز المحركة:

وهو من أروع أنواع الحيز وأشدّها إثارة.

خامسا - الحيز العالي:

وهو عبارة عن حركة حيزية لا تفضى إلى الغاية المتوقّعة، كأن تبحث الشخصية عن باب قصر فلا تجده.

سادسا - الحيز الجغرافى:

فهو نتاج أصيل للخيال الشرقى الخصيب المعجب معاً، كالحديث عن جبل قاف الموجود فى الخيال الشعبى.

سابعا - الحيز المعجب الغريب:

«وطار بهى العفريت إلى الجو حتى نظرت إلى الدنيا تحتى كأنها قصعة ماء، فهو يتدبّ خرافيا لأن العفريت هو الذى يفرزه بطيرانه بشخصيته فى الأجواء الشاهقة، ولكنه لا يلبث أن يتخلص من غرافته ليرتاد حيزاً عادياً ولكنه غريب، وهو منظر العالم من تحت الشخصية حتى كأنه قصعة من الماء، فالطيران عقلاً مستحيل، فهو إذن حيز جغرافى ولكن منظر العالم غير جغرافى. فكأن هذا الحيز الغريب يجمع بين الخرافية والواقع، ويحاول المزج بينهما دون نشاز.

الفصل الخامس:

الزمن فى حكاية حمّال بغداد:

مفاهيم الزمن تنتهى لدى ثلاثة حدود:

١ - الزمان:

وهو مستحيل فى السرد، لأن السرد لا يستطيع أن يقابل بين كل شخصياته إذا تباعدت هى وتزامنت

أحداثها، مثل أحداث شخصيات الصعاليك الثلاثة التى دارت وقائعها فى زمن واحد ولكن على تباعد فى الحيز المكانى. وكذلك فعملية التزامن مستحيلة فى الإخراج السينمائى، وإنما يحاول المصور عرض صورة وراء صورة لأن إدماج صورة فى أخرى لا يفضى إلا إلى عبث مرفوض لدى المشاهد.

٢ - التعاقب:

يعنى مرور الزمن دون عودة، ويستحيل حدوده مرتين متشابهتين.

٣ - المدة:

وهى الحال التى تمتد من لحظة إلى أخرى معينة من أجل إنجاز عمل، فكأن المدة تشمل التزامن والتعاقب جميعاً.

ويتناول المؤلف الزمن فى الحكاية من حيث:

١ - الارتداد.

٢ - غياب الدلالة الزمنية.

٣ - غموض الدلالة الزمنية.

٤ - الزمن المفقود.

٥ - مظاهر من الدلالة الزمنية من خلال الشخصيات.

٦ - أطوار أخرى لزمن هذه الحكاية.

الفصل السادس:

خصائص البناء فى لغة السرد:

أولاً - خصائص المفردة:

تتميز بالبساطة والرقّة والشفافية، مما يجعلها صالحة لأن تكون نموذجاً مبكراً للشكل السردى الأصيل فى



الأدب القصصى العربى. واللغة لا ترعوى فى اصطناع بعض التعابير العامية على الرغم من أنها ترقى لدى وصف المشاعر ومناظر الجمال إلى مستوى رفيع. كما أن من الملاحظ أن لغة السرد تكاد تكون ذات مستوى واحد بالقىاس إلى جميع الشخصيات؛ بحيث لا نلاحظ أى تمييز فى الاستعمال اللغوى بين الحمال وهارون الرشيد، أو بين حكاية الصعلوك الأول أو الثانى أو الثالث. ولغة هذه الحكاية ملاحظ بها أخطاء فى اللغة والنحو كثيرة.

#### ثانيا - خصائص الكلام:

بسيطة لا تقعر فيها، وهى لا تخلو فى بعض الأطوار من مفردات عامية مبتذلة. وأول ما نلاحظ أن سارد هذه الحكاية، كما ينبه الكاتب، يصطنع الجملة الطويلة، ويحيل إلى السرد المرسل، ووظيفة الجملة الطويلة ترتبط بوصف المواقف العاطفية المثيرة، ومظاهر الجمال الخلافة.

أما الخصائص الألسنية التى يتميز بها نص الحكاية، كما أوضح الكاتب:

١ - لا يخلو من الاستعارات والكنائات والمجازات، وسطح الكلام لا يجنح نحو الشاعرية إلا نادراً.

٢ - تقل فيه التشبيهات، فالصورة بمفهومها الشعرى متعذمة.

٣ - لما كانت اللغة الفنية بسيطة، غير مكثفة ولا مفجرة فى معظم الأحيان، لم تحتفل ما لا تحتفل، واقتصرت على دلالتها العادية فى أصل المعجم العربى.

٤ - يجنح السرد إلى ترهين سطحه بأبيات من الشعر، فالشخصيات تستشهد بالشعر لأدنى سبب. وما يلاحظ على هذا الشعر نفسه أن صياغته ضئيلة.

٥ - المستوى اللغوى واحد، والشخصيات كلها على اختلافها، وتباعد أطوارها، تصطنع لغة سردية واحدة.

٦ - نص الحكاية لا يسلم من بعض الفساد والاضطراب فى الصياغة والتكرار غير المبرر فيها.

— خصائص أخرى وتتمثل خصوصاً فى:

#### أولاً - الوصف

ومن سماته:

١ - أنه يتخلص من الضيق الذى يلزم فى مألوف العادة الأرواض التقليدية للأشياء.

٢ - لا يحتوى على قدر كبير من العناصر الألسنية التجميلية التى تلزم الخطاب الأدبى؛ فهو إذن وصف جاف جمالياً.

٣ - يتميز برشاقة الحركة وعمق الدلالة وقدرته على افتضاض بكاره المعانى؛ فهو بمعناه النحوى التقليدى يدور حول:

- وصف الجمال والسعادة والمرح والأمل والخير والجنس.

- وصف السحر والعجب وحكم القدر.

- وصف البطش والشر والأذى والهم والشقاء والمكر والخطر.

- وصف القيمة والأهمية والفضل.

- وصف الدمامة والقبح والسوء.

- وصف العقل والعلم والحق.

- أوصاف مختلفة، كاللون والكبر والصغر والديانة والترتيب والغربة والتحديد والقلة والاستيفاء.

#### ثانياً - الإيقاع:

لم يكن يشغل ذهن السارد الشعبى، ونجد أن المواطن التى بكثرت فيها الإيقاع تعالج فى العادة مواقف عاطفية حادة.

## الفصل السابع:

المعجم الفني للغة السرد

يقوم على محاور أهمها:

١ - السحر والمسح والجن والمفاريت وما فى حكم ذلك، وما يكتنفه من عجائب. وهذا تمهيد لمعجم البحر وما يلازمه من أهوال وأساطير.

ولولا السحر الشائع فى نص الحكاية، بمعنييه الشعبدى والجمالى، لفقد هذا الأثر السردى أجمل ما فيه. فلم يكن السحر مجرد علم يتعلم فحسب، وإنما كان تعلمه فضيلة من الفضائل، وخلة من الخلال التى تستحق الشاء والإطراء. فقد قامت عقدة السرد على سر الكلبتين السوداءين التى تضربهما الصبية بقساوة وهما بكيان وتشفيتان فلا ترحمهما أثناء الضرب، ولكنها حين تنتهى من عقابهما تقبل عليهما، فتحضنهما وتبكي بكاء شديداً من أجل ماهما فيه. ولم تكن الكلبتان إلا صبيتين مسحورتين، فالمقدمة تقوم على التطلع إلى معرفة سرهما.

٢ - البحر والماء والمراكب والزوارق والموج؛ والبحر فى مفهوم السارد الشمسى فى (ألف ليلة وليلة) هو جارة عن دجلة، وحين تنتهى الشخصية من بغداد إلى البصرة كانت كثيراً ما تتعرض للثي والفرق والهلكة.

٣ - الأعداد الفولكلورية: تكرر عدد (ثلاثة) بتواتر بلغ ستاً وعشرين مرة فى نص الحكاية، أما عدد (سبعة) فقد تكرر ثمانى مرات، بينما العدد (عشرة) تكرر عشر مرات، مما يرقى بالتكرار العام إلى اثنتين وأربعين مرة.

وهذه الأعداد فى طقوس الطوائف وأهل الطرق والسحر وأهل الشعوذة الخالصة توصف بصفات عدة، وهذا لا يبنى إلا لتوكيد حضور هذا الفكر الشرقى بكل مظاهره الفولكلورية والسحرية والاعتقادية.

ثالثاً - العنبيه:

لم يرد منه إلا ستة عشر نموذجاً، من بينها نجد اثنى عشر نموذجاً تقليدياً، وذلك مثل تشبيه عنى المرأة بعنى الفزلان، وخديها بشقائق النعمان، وثغرها بخاتم سليمان، ونهديها بالرمان.

رابعاً - القضاة:

وهناك عدة أنواع من التضاد فى هذا النص:

١ - التضاد القائم على تقابل الرجل والمرأة؛ وهو الأشيع والأكثر وروداً، وهو الذى يملأ وجوده سطحا وعمقا. ونجد أن الفكرة الأولى التى قامت عليها فلسفة السرد فى (ألف ليلة وليلة) إنما هى إصرار الرجل على الانتقام من النساء الفادرات الخائنات، ثم إصرار تلك المرأة الحسنة العاقلة الأدبية على إنقاذ بنات جنسها من غضب هذا الرجل العنود، وحقد الحقود.

واصطناع التضاد هنا إنما هو عكس أمين للفكرة الإنسانية القديمة التى تقوم على تضاد الأشياء والأجناس.

٢ - التضاد الشيعى: لم يقتصر التضاد على الجنس إنما جاوزه إلى تضاد الأشياء. فالنص يكتظ بألوان مختلفة (أبيض - أسود - أصفر)، وأحوال مختلفة (الذل - العز - الفرق - السلامة)، والأعراض الجوية المختلفة (البرد - الاعتدال - الشتاء - الربيع)، والأمزجة المختلفة (الضحك - البكاء - الفظ - السرور).

٣ - التضاد الطبقي: من حيث ظهور العبيد السبعة والجوارى وظهور الخليفة والوزير والأمراء والملوك.

فالتبعية التى تطالنا فى هذا النص الحكامى إنما هى طبقية بوضاه، لا يراد منها التمييز ولا التفضيل ولا الصراع، وإنما هى فروق اجتماعية كأنها إجرائية خالصة، من أجل أن يقيم بها السارد بناء الحكاية؛ فالتبعية أمر مسلم به لا جدال فيه.

٤ — القوة والبطش والقسوة: إذا كان السحر يتسلط على الشخصيات فيسحرها أو يحرقها، فإن العفاريات كانت تقسو على الشخصيات فتتألمها بالعذاب والتكال كما أن البحر وما فيه من أخطار، وما يكتنفه من اضطراب وأسرار، يتسلط على الشخصية فينالها بالتهلكة. وتتجلى القسوة في بعض المشاهد بحيث تنعدم الرحمة، ويخيب الأمل، ويضيع الحق، ويهوق الباطل، ويسود الجبروت.

٥ — العرى والجنس وما في حكمهما: يردان بكثرة في حكايات (الليالي)، وربما كان أكبر أثر أدبي عرسي اشتمالاً على مظاهر العرى، ومواقف الجنس. والجنس هنا أبيض أى مجرد ذكر لشرط طيب السرد، وتحميض الحدث، وتنشيط همة المثقفى المكبوت، والعفريت يجمع الصبية المختطفة طوال ربع قرن دون أن يحبلها حبلاً. كما أن مجامعة الحطاب لها، وما دار بينهما من حديث، وأنها دعت إلى أن يضاجعها تسع ليال من عشر، حيث إن الليلة العاشرة كانت للعفريت، دون التخوف من عواقب الحمل، هي إذن أمور توحى بهراة ذلك الجنس أو بياضه، فكأن أولئك النساء كن مجرد دمي، أو كائنات من ورق.

٦ — الموبل والبكاء والحزن والرحمة وما في حكمها: وهي صفات صميمية في سلوك المرأة وسيرتها، وهو مرتبط بالجنس، فلولا الجنس ما كان البكاء. فالبكاء ثمرة من ثمرات تلك اللحظة الجميلة، وهو

استمرار للجنس والعرى. والجنس غير المشروع على بياضه يتعرض صاحبه في معظم أطوار الحكاية للمقاب والشقاء. إذن، فمعظم البكاء والموبل والأحزان التي تعرض له الشخصيات إنما كان بسبب ممارستها الجنس، بشكل أو بآخر.

٧ — المناذمة والطرب واللهو والشراب: فمعظم عبارات الدالة على ذلك وردت في الليلتين التاسعة والعاشرة، وهذه العبارات ليست إلا ضرباً من الجنس المستور، والعرى غير المكشوف، ففيها سقى الشراب، وفيها الضحك والرقص، وفيها التقبيل والمعانقة، أى فيها المناذمة في أرق مفهوم لها، وألطف دلالاتها، وأغلظ ملذاتها أيضاً.

٨ — العجب: تتكرر عبارات العجب والتعجب والاندهاش والانبهار بكثرة مثيرة للملاحظة.

ويسقى هذا الكتاب محاولة منهجة لدراسة التراث العرسي السردى، وليكن قبل كل شيء، مدرجة للسؤال، ومسلكة لاستضرام الجدال، لتكون دعوة للتجديد، ولكن بعيداً عن فخ التقليد الذى أبلتنا به هذه النظريات التي نقرأها في لغاتها الأصل طوراً ونقرأها مترجمة طوراً آخر، فإذا عدواها تسرى فينا كالسموم فتصيبنا بالبلاء والأوجاع، وليكن محاولة لتعرية النص من أجزائه اللطيفة، وعناصره الدقيقة فالشكل والمضمون يتحاوران في جدلية لا ينكرها أحد.

# تحية وداع

عبد الفتاح الجمل : قيمه الثقافية وإنجازاته الإبداعية

برحمته عنا، قبل حوالي شهرين، لم يبق لنا إلا السعى إلى تعرّف دوره في الإبداع المصري العربي والثقافة المصرية العربية؛ وهو دور لا يتفصل فيه - أبداً - «الجمالي» عن «الثقافي»، ولا يستقل فيه الفن عن الممارسة الحية.

لقد قدم عبدالفتاح الجمل (يوليو ١٩٢٣ - فبراير ١٩٩٤) الاسم تلو الاسم، واكتشف الموهبة تلو الموهبة، لكتاب أصبحوا جزءاً أساسياً من تجربة الإبداع المصري/ العربي الراهن، كما قدم العمل تلو العمل من كتاباته وترجماته المتنوعة، القليلة لكن الثرية بقيمة فنية رفيعة، ولم نتفصل قيم الممارسة، في تجربة عبدالفتاح الجمل، عن قيم الإبداع.

هذا المقال، المشوب بنبرة «تحية»، المثقل بنبرة «وداع»، بمثابة رصد لأهم القيم التي رآها صبري حافظ مقترنة بدور عبد الفتاح الجمل، مرتبطة بإنجازاته الإبداعي.

«الفصل»



## عبد الفتاح الجمل

قيمه الثقافية  
وانجازاته الإبداعية

صبرى حانظ \*

أن الخلل فى بنية هذه العلاقة - وهو من الأمور الواضحة فى حياتنا الثقافية - يترك أوجع العواقب على الحركة الأدبية ذاتها، ويؤثر فى تحديد اتجاهها، ويمرقل مسار تطورها، ويسد الكثير من آفاق العمل الجاد فيها. وتتسم بنية هذه العلاقة، فى مصر خاصة، بخلل خطير تعاني منه الثقافة المصرية بل الثقافة العربية برمتها، لأن إسباغ الشهرة، وبالتالى النفوذ والتأثير، على من لا يستحقونها، يودى إلى أن تصبح الأكذوبة هى البديل عن الحقيقة، وأن تمارس هذه الأكاذيب فاعليتها فى الواقع الثقافى، فلا تتركس إلا كل زائف مثلها، بل تسعى إلى تهميش الأصل حتى لا يكشف زيفها وكذبها. وقد كان هذا، وما زال إلى حد كبير، إحدى السمات الثابتة فى الواقع الثقافى فى مصر، الذى تدفع الثقافة كلها نمناً باهظاً له.

وقد يمكن القول بأن الشهرة عرض زائل لا يبنى الاهتمام به، وهى بالفعل كذلك؛ فأين الآن يوسف السباعى الذى كان ملء السمع والبصر لسنوات عدة

من الأمور المهيبة التى لم تزل ما تستحقه من عناية الدارسين فى عالم الثقافة - خاصة عالم الثقافة العربية التى تعاني من نقص الكثير من الدراسات الجادة لمختلف قضاياها الحيوية ولم تؤسس بعد علم اجتماعها - أن العلاقة بين الشهرة التى يحققها أى كاتب أو ممارس للعمل الثقافى، وما يتبعها من مكانة ومكاسب وتأثير، وبين حجم الدور الذى يلعبه فى الحياة الأدبية والثقافية، أو قيمة الإنجاز المعرفى أو الإبداعى الذى يضيفه إليها، ليست بالقطع علاقة تناسب طردى بسيط، لكنها علاقة بالغة التعقيد، يدخل فيها الكثير من العوامل الاجتماعية والسياسية والفردية التى كثيراً ما يتجاوز تأثيرها حجم الإنجاز أو الدور. والواقع أن أى دارس لعلم اجتماع الثقافة أو المعرفة عامة، يدرك أهمية العوامل الخارجية فى حركية الظاهرة الثقافية والمعرفية عامة، ولكنه يدرك أيضاً

\* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن.

لعب فيها دور قوميسار الثقافة فى المؤسسة، ولكن هذا العرض الزائل يلعب فى واقع الحياة الثقافية أو الأدبية مجموعة مهمة من الأدوار تمكن حائزه من مضاعفة تأثيره ومن تسهيد التيار الأدبى الذى ينتمى إليه، وتستهوى الكثيرين لاتخاذ نمودجاً يحذى، وتغرى الآخرين بتكرس إنجازه مهما كانت هشاشته. بينما يساهم إعراض الشهرة عن مستحقها من أصحاب الإنجازات المهمة والأدوار الطليعية فى تهيمش دوره، والنيل من تأثيره، وإقامة العراقل أمام إنجازه، وتأخير فرصة هذا الإنجاز فى تغيير خريطة علاقات القوى وتراتب القيم داخل الحياة الأدبية. وصحيح أيضاً أن هناك كثيرين من الكتاب الجادين الذين يعرضون عن الشهرة، وأن أصحاب الهموم الثقافية الأصيلة والإنجازات الإبداعية المتميزة لا يعمرونها أدنى اهتمام، لأن مهمهم الأول هو الإبداع وارتداد الآفاق الجديدة وتشجيع المواهب الأصيلة، لكن الحركة الثقافية إذا ما كانت تتمتع بقدر من السلامة والصحة سرعان ما تكتشفهم، وتغدى عليهم اهتمامها، وتجلب إنجازهم إلى مركز الإشعاع الثقافى فيها، لأنها تدرك أنها المستفيد الأول من وضع هذا الإنجاز الأصيل فى مركز الاهتمام حتى يصبح حادياً للآخرين على اتباعه أو الحوار معه. أما الحركة الثقافية التى تتجاهل الذين يعرضون عن الشهرة برغم أهمية إنجازهم، فإن إعراضها هذا يعود عليها بأوخم العواقب، ويعرقل نموها ويصيب مسارها بالتخبط والركود، لأنه يتيح للأصوات المرتفعة التى تخفى جمجماتها ضآلة إنجازها، وضحالة معرفتها، ووهن اجتهادها، أن تسود فى الساحة، وأن تصيب وجه الثقافة كله بالتشوه والتسطيح.

### الحياة والدور والسياق

وكان عبد الفتاح الجمل، رحمه الله، من ضحايا هذا الخلل المتأصل فى حياتنا الثقافية، لأنه كان من الشخصيات الأصيلة التى أعرضت عن الشهرة برغم ضخامة دوره، وأهمية إنجازه، وصدق حدسه. ولم يكن

الزمن الذى أعرض فيه عن الشهرة حريصاً على بلورة القيم الثقافية الجادة الأصيلة التى جسدها فيه. لذلك، لم يضع إنجاز الرجل ولا القيم التى عمل على ترسيخها فى مكان الصدارة من الواقع الأدبى، وإنما تركها تعانى من النسيان والتهيمش طوال العقدين الأخيرين، بعد أن أتاحت لجيل كامل من الكتاب المصريين الجدد فرص النشر واكتساب مجال للاحتكاك مع الجمهور، وتميز إمكانات الاستمرار فى العمل الثقافى والأدبى. ذلك لأننى أستطيع أن أزعم، وقد كنت من الذين عاشوا هذه الفترة بكل تفاصيلها، أنه لولا دور عبد الفتاح الجمل المهم فى مطلع الستينيات، وحساسيته الأدبية المرفهة التى مكنته من استشراف رؤى هذا الجيل الجديد من الكتاب وهى تتخلق وتتلور وتتصلب عودها على يديه وبفضل من اهتمامه وتشجيعه، لتأخر ظهور عدد كبير من أعمال هذا الجيل الجديد وأصاب بعض كتابه الإحباط الذى ربما صرفهم عن الكتابة أو عرقل خطواتهم على دربها، على الأقل. وكان هذا الاهتمام بأعمال الكتاب الجدد، فى ذلك الوقت، من القيم الأصيلة التى رسخها عبد الفتاح الجمل وحدد معالمها منذ بواكير حياته الثقافية.

وحينما أكتب اليوم لثناء عبد الفتاح الجمل، فإننى أشعر أننى أكتب عن عالم كامل من القيم الجميلة التى جسدها هذا الإنسان المصرى النادر، وحرص عليها على مدى حياته الثرية المعطاء. فقد كان عبد الفتاح الجمل الذى رحل عن عالمنا فى ١٤ فبراير ١٩٩٤، كاتباً أدار ظهره لسببك الكتابة والشهرة والألاعيب السياسية والإعلامية، وتغلف عن صفائر الصراع على النفوذ والمكاسب والسطوة، ولكنه استطاع مع ذلك أن يفرض على الواقع الأدبى نمودجاً مغايراً للنمط الشائع الذى يعتمد على الكم أو على اللعبة السياسية أو عليهما معاً، ومثالاً للكاتب الملتزم بشرف الكلمة وقدمية الإبداع وهموم مجتمعه وصيوته. ولد فى ٢٢ يوليو ١٩٢٣ فى قرية محب التى خلدها فى أعماله فيما بعد. وعاش طفولته فى القرية وتلقى تعليمه

حيث أفضى عطلة الصيف متسكماً في عدد من مدن أوروبا.

وحبب إليه السفر المغامرة واكتشاف العالم، وظل هذا الحب حاديه بعد ذلك لزمن غير قصير. لذلك، كان طبيعياً أن يضيّق بالتدريس الذي عمل به بعد تخرجه، خاصة لأنه أخذته إلى عوالم الصعيد المفقولة، وهو ابن الشواطئ المتوسطة الفسيحة. وحاول هناك التنفيس عن موهبته المكتوبة من خلال إقامته معرضاً للتصوير الفوتوغرافي في أسبوط عام ١٩٥٣، ولكنه لم يحقق منه ما أراد، اللهم إلا إلهاف حسه التشكيلي المتوقد الذي سيلعب دوراً كبيراً في قابل الأيام. وما كانت إقامة المراض لتتلاءم وطبيعته الخجولة العزوفة عن الشهرة والاستعراض. لذلك، أقر أن يواصل الحلم بالتغيير والسفر في العالم والتأثير الهادئ فيه، فترك التدريس عام ١٩٥٥ بعد أن عمل به أعواماً عدة لم يستطع أن يوفق فيها بين عمله ورغبته في التجريب واستشراف البقاع المجهولة من الفن والحياة. وعادو السفر في العالم حينما صعد من جديد على ظهر باخرة عبرت به المتوسط الذي ولد عند شواطئه ودرس في عاصمة حضارته الهيلينية. وأمضى في أوروبا عاماً تنقل فيه بين اليونان وفرنسا وعدد من بلدان أوروبا، متسكماً، متصعلكاً، يوسع أفق تجاربه وحدود ثقافته ويهدف حساسيته بالفن والعالم. صحيح أن الحظ لم يسعده بأن يبعث إلى أوروبا لسنوات، كما أسعد زملاء له من دفعته نفسها، مثل محمد مصطفى بدوي وعبد الحميد صبرة ومصطفى صفوان ومحمود مرسى ومحمد عبد المتعال قذال وسامى على وغيرهم، لذلك سافر هو بطريقته! فقد كان حاديه رفاعة الطهطاوى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ومحمد مندور ورهط طويل من الذين سافروا للاستزادة من المعرفة، وأسساو السفر من أجل المعرفة بوصفه مهمة في تاريخنا الأدبي. ولما عاد من تلك الرحلة عام ١٩٥٦، كان من الطبيعي أن ينضم إلى أسرة

الأول فيها وفي عاصمة إقليمه دمياط، ثم التحق بجامعة الإسكندرية وتخرج مع أول دفعة من كلية الآداب فيها عام ١٩٤٦. وكانت هذه الجامعة قد تأسست عام ١٩٤٢ تحقيقاً لرؤية طه حسين التي بلورها في كتابه المهم (مستقبل الثقافة في مصر) الذي كتبه في صيفه تقرير لوزارة المعارف عقب توقيع معاهدة ١٩٣٦ التي فتحت الباب أمام الأمل في الاستقلال، وإرساء دعائم مشروع ثقافي ووطني جديد. وكان طه حسين الذي حلم بثقافة مصرية عربية مفتوحة على البحر الأبيض المتوسط، قد عين مديراً لتلك الجامعة الوليدة حتى يطور شخصيتها العلمية الجديدة. واستقدم لها طه حسين في ذلك الوقت نخيرة شباب أوروبا من العلماء والدارسين للتدريس بها. وليس أدل على ذلك من أن عدداً من أبرز أدباء الإنجليزية المعاصرين قد عملوا بالتدريس بها في ذلك الوقت، مثل الشاعرين د.ج. إبرايت وجون هيث ستبس، والناقد روبرت ليدل، فضلاً عن حياة الروائي الإنجليزي لورانس داريل بالمدينة في ذلك الوقت وإن لم يدرس بالجامعة، وأن مؤسس البنيوية في الأدب والنقد رولان بارت ومؤسس نظريات الإشارات semiology الحديثة جريجاس كانا يعملان بها في تلك الفترة، بل إن بدايات رولان بارت البنيوية ولدت فيها عقب تعرفه بها على جريجاس وتطبيقه بعض تصورات اللغوية في الأدب. وكان بالجامعة أيضاً جون جرينيه أستاذ الكاتب الأشهر ألبير كامو. في هذه الجامعة الوليدة التي سمعت إلى إعادة مجد الإسكندرية القديم، والتي كانت تعج بالجديد، درس عبد الفتاح الجمل اللغة والأدب، وأرشف حسه بأهمية التجارب الجديدة. ومن عيها بضرورة الانفتاح على العالم استمد رغبته في السفر أثناء سنوات الدراسة إلى أوروبا. لكن العامين الأولين من دراسته كانا حامى حرب، فلم يتمكن من تحقيق تلك الرغبة، وما أن وضعت الحرب أوزارها حتى وضع نفسه على ظهر أول باخرة مبحرة من ميناء الإسكندرية وسافر إلى الشمال



والنجم الواحد، كرس ملحق «المساء» الأدبى والفنى جل صفحاته للثقافة الطليعية ولتعدد الأصوات والاجتهادات. وبينما كانت القيم التى كان يرسبها ملحق «الأهرام» من النوع الذى يمكن دعوته بقيم ثقافة المؤسسة، بمعنى توحيد الرؤية الإيديولوجية للملحق برؤية المؤسسة السياسية المسيطرة، كانت القيم التى يرسبها عبد الفتاح الجمل فى ملحق «المساء» الأدبى والفنى هى قيم ثقافة الشعب، وثقافة المعارضة، وثقافة الحرية. وبينما كانت الحساسية الأدبية التى يكرسها ملحق «الأهرام» بإشراف لويس عوض وتوجيهه هى الحساسية السائدة والتقليدية، كانت الحساسية التى يدعمها عبد الفتاح الجمل ويطورها بشكل فعال هى الحساسية الجديدة بنزعتهما الحدائية وتأسيسها الأنا الحديثة التى تحتفى بالسؤال، وتناهى عن المكرس، وتشكك فى البدهيات القديمة، وتستشرف المستقبل.

فقد استقطب الملحق حوله من البداية كل المواهب الجديدة الطالعة من بوتقة التحولات الاجتماعية الجديدة التى كانت مصر تشهد ذروة مداها الكبير آنذاك، لأنه ما أن جاءت الستينيات حتى كانت ثمرة الإصلاحات التعليمية الكبرى التى أنجزها طه حسين العظيم قد بدأت تؤتى ثمارها. فعندما جاءت آخر وزارات «الوفد» إلى الحكم عام ١٩٥٠، كان قانون التعليم الإلزامى الذى أصدرته حكومة الوفد فى بدايات الأربعينيات قد راكم عدداً كبيراً من المتعلمين من أبناء الفقراء الذين وجدوا أن سبل التعليم الثانوى أمامهم مسدودة. فأصدر طه حسين، وزير المعارف فى آخر حكومة للوفد، قانون مجانية التعليم الثانوى، وفتح الباب أمام أبناء الفقراء للاستزادة من التعليم الذى كان يعتبره حقاً لكل مواطن كالماء والهواء. وبعد سنوات قليلة فتح جمال عبد الناصر أبواب الجامعة بالجان كذلك للذين أتاح لهم طه حسين فرصة التعليم الثانوى. لذلك، ما أن جاءت الستينيات حتى وجدت جيلاً كاملاً من أبناء الطبقات الوسطى والفقيرة قد حصل على قدر كاف من التعليم يؤهله

هذه المطبوعة التجريبية الوليدة «المساء» التى خرجت كالعنقاء من رماد حريق العدوان الثلاثى على مصر؛ عنقاء طالعة بقوة الحلم، وسلطة التحدى، وسلطان الرغبة فى اجتراح المعجزات، لا تبالى بمقرر إمكاناتها، لأنها مزهوة بوفرة عطائها ويبقىنها بعدالة حلمها فى غد جديد، ووطن حر، وشعب سعيد.

### «المساء» وجيل الستينيات

وبعد سنوات قليلة، وطد فيها عبد الفتاح الجمل مكانته فى «المساء»، بدأ عام ١٩٦١ الإشراف على صفحته الأخيرة التى كانت مخصصة للأدب والفنون، والتى تولى الإشراف عليها قبله على الراعى لم فاروق منيب. وبعد عام واحد (١٩٦٢) أصدر الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» الذى كان يصدر فى أربع صفحات كل أربعة، واستمر فى الصدور أعواماً عدة، وكان له فى تلك الفترة دور ثقافى أهم من الدور الذى كان يقوم به ملحق جريدة «الأهرام» الأسبوعى الذى كان ضعفه فى عدد الصفحات وأضعاف أضعافه من حيث الإمكانات المادية والسياسية التى كانت مكرسة له، فقد كانت تلك الفترة هى ذروة ازدهار مؤسسة «الأهرام» ومحمد حسين هيكل. ومع ذلك، نستطيع الآن، وبعد انصرام ثلث قرن على تلك الفترة التى تبدو الآن غابرة وبعيدة، أن نؤكد أن فاعلية هذا الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» من الناحيتين الأدبية والثقافية كانت أضعاف فاعلية ملحق «الأهرام» الشهير. لأن ملحق «الأهرام» بالرغم من أنه كان يصدر فى ضعف عدد صفحات ملحق «المساء»، لم يكن كله مخصصاً للأدب والفن، ولم تكن المساحة المخصصة للأدب والفن فيه تزيد على نصف مساحة ملحق «المساء» بأى حال من الأحوال. لكن الفرق المهم بين الملحقين لم يكن فارقاً كمياً بالرغم من أهمية الفرق الكمى من حيث الدلالة والقيمة، ولكنه كان فرقاً نوعياً، لأنه بينما كان يهتم الجزء الأدبى والفنى فى ملحق «الأهرام» بالثقافة المكرسة

يكرس للتمجيد الشخصي، وإنما للقيام بدور القاضى فى حياته ونزاهته. ولذلك، رفض يحيى حتى أن يذكر اسمه فى «المجلة» فى أى مقال لأن فى ذلك انتقاصاً من شأن الكاتب والمحرر معاً. كما أثر عبد الفتاح الجمل ألا ينشر لنفسه فى الملحق. فقد كانت لعبد الفتاح الجمل الحساسية الأدبية نفسها التى تسعى دائماً لاستشراف الجديد، والكشف عنه وإثارة الفرصة له. وقد أتاحت لى الظروف أن أحرف عبدالفتاح الجمل منذ بداية الستينيات، ونشرت فى صفحته عام ١٩٦٢ أول مقال لى ينشر فى مصر، ثم واصلت الكتابة معه لسنوات عدة فى الصفحة الأخيرة ثم فى الملحق الأدبى والفنى منذ بدايته وحتى إغلاقه. ومن خلال معرفتى به عن قرب، التى استمرت لسنوات عدة، عاصرت فيها دوره المهم الذى أعطى الفرصة لجيل أبناء جيلى من الكتاب والمبدعين، أستطيع أن أتحدث هنا عن بعض القيم الأساسية التى أرساها هذا الراحل الكبير.

### القيم الثقافية

كانت القيمة الأولى التى أرساها عبد الفتاح الجمل هى أن العمل الأدبى الجديد من قصة أو قصيدة أو مقالة نقدية، هو القيمة الأولى التى يجب الاحتفاء بها بتجرد مطلق. فالعمل عنده يستمد قيمته من أدبيته لا من مكانة صاحبه أو شهرته أو تاريخه. وكم رفض من أعمال لكتاب مشهورين وفضل عليها أعمال كتاب لم ينشر لأى منهم حرف من قبل. وكان يتعامل مع كل الأعمال التى تقدم له بالاهتمام والاحترام نفسيهما، يقرأها بعناية ويفرزها بحياد قاض يدرك فداحة مسؤوليته وأهمية قراره ونزاهته. وما أن يقرر أنها تستحق النشر حتى يحتفى بها بالدرجة نفسها، من حيث جمال الإخراج و«التوضيب» - وكان، رحمه الله، فناناً فى الإخراج الصحفى - فينشرها بشكل لائق وإخراج يضى عليها الألق والرونق والجمال. فما دام العمل قد استحق النشر عنده فلا بد من نشره فى ألق صورة ممكنة. وكان يكتب

للتعبير عن عالم هذه الطبقات وللكتابة عنه؛ لا من منظور المراقب الخارجى، وإنما من منظور المعاش الذى عبر هذا العالم، وهرق لإيقاعاته التحتية، ومارس طقوس الحياة المتميزة فيه. وكان من الطبيعى أن تكون كتابة هذا الجيل الجديد مغايرة وإشكالية، بل متصادمة أحياناً مع السائد المألوف. وكان من الطبيعى أن يركز هذا الجيل فى البداية على قطيعته مع السائد التى تبلورت فى صرخة محمد حافظ رجب الشهيرة «نحن جيل بلا أساتذة»، بدلاً من إبراز العناصر المشتركة بينه وبين أسلافه من الكتاب والفنانين، بالرغم من كثرتها.

وكان من حسن حظ هذا الجيل - الذى عرف فيما بعد باسم جيل الستينيات، والذى بدأ كثير من كتابه بالنشر فى بيروت قبل أن تفتح لهم المنابر فى القاهرة - أن بداية تعبيره عن نفسه شهدت تولى الراحل الكبير يحيى حتى رئاسة تحرير مجلة «المجلة» وإشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة الأدبية فى «المساء» ثم على ملحقه الأدبى والفنى بعدها. وإذا كنت قد تحدثت عن دور يحيى حتى الكبير بالنسبة إلى هذا الجيل فى مجال آخر، فإن دور عبد الفتاح الجمل لا يقل عنه أهمية بأى حال من الأحوال. وليس غريباً أو من قبيل المصادفات أن هناك الكثير من العناصر المشتركة بين الرجلين، وأن يحيى حتى نفسه كان يكتب باباً أسبوعياً بعنوان «على باب الله» فى صفحة «المساء» الأخيرة التى يشرف عليها عبد الفتاح الجمل، واستمر فى كتابة هذا الباب طوال إشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة، كما كتب بشكل منتظم فى ملحق «المساء الأدبى والفنى» حتى توقف، بل رفض أن يكتب فى ملحق «الأهرام» عندما كان للملحق «الأهرام» شأن ومكان، وعندما كانت الكتابة فيه نوعاً من التكريس. فقد كان الرجلان يؤمان بأهمية استقلال الكاتب والكتابة عن المؤسسة، ورفضان كل أشكال الفكرى الرسمية، لأن فهمهما للكتابة يتناقض والمفهوم نفسه. وكانا يدركان قيمة العمل العام الذى لا

خاصة أنه ما أن يرى شيئاً من موهبة، حتى ولو لم تكتمل للعمل كل عناصر النجاح، حتى يدفع بالعمل للنشر ويضع الكاتب أمام مسؤوليته وأمام الجمهور، لأنه كان يدرك دور النشر والتعريض للضوء في صقل الموهبة ودفع الكاتب الجاد للتجويد.

أما القيمة الثالثة التي أرساها، فهي قيمة الإيثار قبل الأثرة، والوهي بأن الدور العام لابد أن يكرس لخدمة المصلحة العامة لا لتحقيق المكاسب أو المآرب الشخصية. فقد كان هذا المكتشف الكبير للمواهب والطاقات الإبداعية الجديدة، الذي يكرس كل جهده لوضع إنجازاتها على خريطة الواقع الثقافي، آخر من يهتم بإغمازه الإبداعي الخاص. فلم نعمر طوال سنوات الستينيات إلا كتاباته الصحفية التي كانت تتسم بقدر كبير من التميز والرفافة والإبداع. ولما أغلقت هجمة السبعينيات الشرسة أمامه منافذ القيام بهذا الدور الأثير لديه برحرف الجهل والتخلف على صحيفته، وتنحيته عن مكانه فيها، طلع علينا بروايته الأولى الجميلة (الخوف) عام ١٩٧٢ وتبعها بـ (آمون وطواحين الصمت) عام ١٩٧٤، ثم (وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا) عام ١٩٧٩، وترجم (خرافات يسوب) عام ١٩٨٣، ثم أصدر (حكايات شعبية من مصر) عام ١٩٨٥، وفي عام ١٩٩٢ أصدر روايته الكبيرة (محب) التي نخلد فيها قريته بطريقة لم يسبقه إليها كاتب مصري من قبل، باستثناء عبدالحكيم قاسم، بالرغم من كثرة ما كتب عن القرية المصرية منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن. وقد خلف لنا كل هذا الميراث الجميل الذي علينا أن نعكف عليه في فسحة من الوقت. ورحل في ١٨ فبراير ١٩٩٤، طاروا برحيله صفحة من أهم الصفحات المضنية في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة.

أما القيمة الرابعة التي أرساها عبد الفتاح الجمل من خلال عمله العام، فهي قيمة استقلال الثقافة وعدم

اسم أصغر كاتب بالحجم نفسه والحرف الذي يكتب به اسم أكبر كاتب في «المساء» وهو يحيى حقى. وكان يحيى حقى أكبر كتاب «المساء» قامة وقيمة، وقد أثر الاستمرار في الكتابة في «المساء» ورفض «الأهرام». ومع هذا، فقد كان عبدالفتاح الجمل ينشر اسمه في صفحته بالحجم نفسه الذي ينشر به اسم أصغر كاتب لم ينشر شيئاً من قبل. كانت الأسماء في هذا الوقت لا تنضد بالحروف، وإنما يصنع لها كليشيهات جميلة ذات أحجام كبيرة بارزة. وكان عبد الفتاح الجمل يهتم بالفن التشكيلي ويتميز بحس راق في هذا المجال. وكما أفسح المجال للكتاب الجدد من أبناء جيل الستينيات، فقد فعل الشيء نفسه بالنسبة إلى الرسامين الجدد من أبناء الجيل نفسه.

أما القيمة الثانية التي أرساها، فهي قيمة الأمانة المطلقة في التعامل مع الكتاب الجدد، لا يهدده مخاوفهم وإنما يتثقت فيهم الثقة بموهبتهم، والحرص المستمر على تنميتها وصقلها. يلفت نظرهم إلى مواطن القوة في عملهم دون أن يجامل ولا ينافق، ويحمد إلى مناطق الضعف والقصور فيبرزها، ويوجه الكاتب إلى العناية بها والتخلص منها. كان قلمه أحياناً كمبضع الجراح الذي يزيل الأجزاء المريضة بمهارة ودونما مساس بالأجزاء السليمة، بل من أجل بلورتها وتخليصها من الوهن وإبرازها بمظهر الصحة والعافية. وكان تأثيره في ذلك المجال كبيراً، ساهم بلا شك في بلورة ملامح الكتابة الجديدة وإبراز خصائصها المميزة، ولأنه كان يتعامل مع كل الكتاب بندية تتجنب معاملتهم باستملاء على أنهم أصحاب مواهب غضة أو هشة تستحق الحنو، فقد لقيت قسوته البادية احترام الكثيرين وتقديرهم. صحيح أن البعض قد نفر من قسوته البادية، ولم يتمكن من استكشاف ما تحتها من حب حقيقي لا نفاق فيه ولا رياء، ولكن الإخلاص والتفاني اللذين يتعامل بهما مع الكتاب الجدد كانا يغلبان عادة على النفور الظاهر،

## الإجاز والقيم الإبداعية

أما الإجاز، فإن أمر الحديث منه واستيعاب كل أبعاده أكبر من طاقة هذه الدراسة الوداعية. لأن يقين أنه كلما ازداد وعى الحركة الأدبية بنفسها وقيمتها الأصيلة، عكفت في قابل الأيام على هذا الإجاز وكشفت عن إسهاماته المتعددة. فبالرغم من قلة عدد الأعمال الإبداعية التي كتبها في العقدين الأخيرين من حياته، فإن أهمية هذه الأعمال القليلة التي تطرح قيمة الكيف المتميز في مواجهة الكم المكرر هي التي ستدفع النقد في قابل الأيام إلى الاهتمام بها والكشف عما تنطوي عليه من ثراء مدخور. فقد استطاع أن يبلور في كل عمل من هذه الأعمال مجموعة من القيم التعبيرية والإبداعية لا تقل أهمية عن القيم الثقافية التي صاغها في عمله. وأولى هذه القيم الإصرار على التفرد وعدم الانخراط في السائد والمألوف. وهذا الإصرار عنده هو رديف الإبداع ذاته، لأن الإبداع لديه عمل يسرى في كل جزئية من جزئيات النص وينتاب كل مفردة من مفرداته. فقد استطاع أن يجعل كل نص من نصوصه عملاً متميزاً تستطيع أن تفرزه من بين عشرات الأعمال حتى لو لم يكتب عليه اسمه. ولا أعنى بهذا تفرد لغته، فلدينا كثرة من الكتاب الذين استطاعوا أن يخلقوا لغتهم الخاصة المتفردة، وإن كان تفرد اللغة عنصراً من عناصر هذه القيمة؛ ولكنني أعنى بهذا تفرد رؤيته في المهل الأول، وهذا من الأمور النادرة بين كتابنا. فلعبد الفتاح الجمل:

«نظرة خاصة ورؤية متفردة للجسم الإنساني، وللحياة البشرية داخل الطبيعة بمظاهرها المتعددة. توحيد بين الإنسان وبيئته، وتجمل من جسده ومشاعره وعواطفه، بل وأفكاره، ظواهر طبيعية مطابقة لما في هذه البيئة من مظاهر طبيعية من ناحية حيويتها وشكلها وفاعليتها. وما ينطبق على الجسد البشري

إخضاعها للمؤسسة. فدون هذا الاستقلال لا يمكن الحديث عن استقلال الكاتب أو الحفاظ على كرامته، ناهيك عن الاعتزاز بها. صحيح أنه كان يعمل في مؤسسة من مؤسسات الدولة هي دار التحرير للطباعة والنشر، ولكنه استطاع أن يجعل صفحة «المساء» ثم ملحقه الفن والأدبي من بعدها، ساحة مفتوحة للثقافة المستقلة عن المؤسسة، ولإبراز الدور النقدي للكتابة في مرحلة قل فيها النقد العلني أو انعدم، وانتشر فيها الخوف مع الهواء في كل موقع. واحتاج الأمر إلى شجاعة فارس من هذا النوع النادر الذي يحارب «طواحين الصمت» دون الوقوع فريسة لحرب «طواحين الهواء». فقد كان يدرك أهمية العمل الدؤوب في صمت ومثابرة، فلا يغفل الصمت إلا الصمت، ويقدر في الثقافة نقديتها ودورها الثوري في الواقع. وكانت القيمة الخاصة التي أرساها هي الوعي بأن استقلال الثقافة ونقديتها لا يتحققان إلا من خلال تأكيد تجريبيتها وطيبيتها. ومن هنا، كان البحث عن الكتاب الجدد هما أساساً من هموم هذا البناء المصري الكبير الذي شيد صرحه المتميز في زمن كان فيه كتاب المسلات ينقشون على أعمدتها نصاً مغايراً للنص الذي يبلورته صلاته. وكانت القيمة السادسة التي يبلورها هي الترفع عن التدني والمشاركة في طقوس الهدم اليومية التي كانت تمارس ضد كل جديد ومغاير. فقد كان إنساناً بالغ الاعتزاز بكرامته وبكرامة الذين يحبهم، في عصر كانت الكرامات تمتهن فيه بسهولة ويسر. كما عمل ما وسعه الجهد لحماية الكتاب من مهاوى الانخراط في هذه الطقوس التدميرية التي تنفخ في زمن الخوف والصمت وانعدام الأمان. هذه القيم الكثيرة المتكاملة تقدم لنا بعض ملامح الدور الكبير الذي نهض به هذا الراحل الكبير أثناء عمله العام، والذي أجمع على الإشادة به كل الذين تحدثوا عن رحيله أو تذكروا بعض فضله عليهم.

ينطبق في هذه النظرة على المصنوعات الإنسانية، من مبان وأدوات وغير ذلك من عدة الحياة والعمل اليومي. كلها تتوحد، وكلها تحمل دلالات مشتركة، وسوف يتعلم القارئ الكثير من هذه النظرة، وسوف يدرك أن وراء هذا التوحيد محبة فريدة، ومعرفة عميقة بالنفس البشرية، وبالطبيعة في جميع صورها<sup>(١)</sup>.

أما القيمة الثانية، فهي السعى إلى بلورة ما يمكن تسميته بالكتابة المصرية الخالصة التي تستقطر عصارة الثقافة المصرية التحتية وتبلور إيقاعاتها الدفينة وطقوسها الريفية الخالصة التي تحولت على يديه إلى جواهر ثمينة يمتزج فيها عبث العامية بنكهة الفصحى، ويتواصل فيها التدفق بالتلقائية العذبة الحميمة. هذه المعرفة الحميمة بالتجربة وبكل دقائق ما يتحدث عنه ويتعامل معه فيها، هي التي تجعل للكتابة الأدبية عنده مذاقها الخاص:

«ففي فن عبد الفتاح الجمل تعتبر الحواس الخمس الطريق الأصلى للمعرفة. ولهذه الحواس من المكانة ما يفوق في قدرته مكانة العقل والنظر المجرد. ويمارس الكاتب حواسه الخمس في فنه، مجتمعة دائماً متآزرة، تتبادل القوى والدلالة. فهو يلمس اللون، ويسمع الرائحة، ويستطعم المنظر وبدوقه، ويزن الحركة بجسم الحواس، ويحيل الفكر والعاطفة والشعور الدفين إلى محسوسات تجريبية، تجعلها في نفس مباشرة الإحساس. وهذا طريق وأسلوب ساحر لا ينفد جماله أو نراؤه<sup>(٢)</sup>».

وكانت مغامراته الشيقة في لغة التعبير الأدبية هي القيمة الإبداعية الثالثة التي أرساها وهو يحاول أن يخلق هذه اللغة المصرية المتميزة التي تنفض الغبار عن أسرار العربية المكنوزة وراء الاستخدامات العامية التي يترقرق

فيها الشعر، شعر اليومى المترع بالتوهج والإحساس. هو في هذه الناحية صاحب مغامرة لا تعادلها إلا مغامرة يحيى حقي وعبد الحكيم قاسم في هذا المجال، مغامرة تقدح المفردات العامية بالمفردات الفصيحة، وتحيل التعبير إلى أداة للتصوير لها وضوح الألوان والخطوط ولمسات الفرشاة؛ لغة تستحيل فيها المفردات إلى صور حية تنبض وتتحرك؛ لغة تسلك المفردات العامية القح في سياقات وتراكيب بالغة الفصاحة؛ فتتنظم الجملة كالدور المنظوم، فقد:

«خص الله عبد الفتاح بعقوبة لغوية تجعل كلماته تتقلب في طاسات جملة وتعبيراته كما يتقلب السمك الحى إذا خرج من الماء أو وضع فوق النار. كانت رؤيته وتعبيره اللغوية حية حياة فريدة وساخنة، حارقة كأنها خارجة من النار، ومع ذلك كان يقدمها لنا، وبشجنا على تناولها دون أن تحرق أيدينا أو أفواهنا، ولكنها تعطينا نعمة كبيرة من الإحساس والمعرفة والرؤية للوجود والكنينة<sup>(٣)</sup>».

أما القيمة الرابعة، فهي التجريب المستمر الذى جاب فيه أصقاعاً جديدة لا توازيها إلا مغامرة بشر فارس وعادل كامل وبدر الدين من قبله. وهو لذلك من أكثر كتاب جيله تأثيراً على الأجيال اللاحقة من الكتاب، وأشدهم اهتماماً بتواصل الأجيال الإبداعية، فليس نعمة كاتب مصرى اليوم له قيمة أدبية أو فكرية لم يؤثر عليه عبد الفتاح الكاتب أو الإنسان، لأن عبد الفتاح الجمل كان من أكثر كتاب جيله ممارسة لدور الكاتب في توجيه الشبان الذين يطرُقون أبواب الفن على استحياء ماداموا يتمتعون بالثقافة والموهبة. وقد حاول أن يرسى من خلال كم إنتاجه وكيفه معاً، ومن خلال الأدوار التي لعبها، أو التي تمصف عن لعبها، مجموعة من القيم الأدبية والفكرية والجمالية الرائدة التي جلبت عليه أحياناً الكثير

واقفة كأذن الكلب الحارس للرؤية، والفنان الحرير على أن ينقل للقارئ الرؤية كاملة وتفصيلية في أضيق حدود التعبير وأكثرها اختزالاً. وكانت سخرية عبد الفتاح تحب الوجود، وتحب الحياة، وتحب الكائن الموجود حياً أو جامداً، نباتاً أو حيواناً أو أداة من أدوات المنزل والقرية من حوله<sup>(٤)</sup>.

وقد كان عبد الفتاح الجمل يستخدم لغة القص وكل تقنياته وهو يكتب المقال أو أدب الرحلات، ثم يجمع عدداً من تقنيات المقال على القص فيزداد الاثنان تألقاً. وكان يدرك في كل ما كتب جوهرية العلاقة المهمة بين الناسوت والكلموت في عالمه، ويستخدم بمهارة فائقة البنية الأليجورية أو بنية الأمثلة الرمزية في كتاباته الإبداعية. فعبد الفتاح الجمل من الكتاب الذين يكرسون حياتهم لإرساء القسم الأدبية والفكرية والأخلاقية معاً، وما أن تترخخ قيمة من القيم التي يرسبها حتى يتركها، ويصرف كل همه لإرساء قيمة جديدة تكتمل بها منظومة القيم التي كرس لها حياته الأدبية ونشاطه الثقافي الكبير. ومن أهم هذه القيم احترام الكتابة وعدم ابتذالها بالتردى أو التكرار، والحرص على ألا يبيع الكاتب كسوفه وإنجازاته، ناهيك عن السطو على كسوف الآخرين أو استعارة أفئدتهم، والإيمان بأن أمانة الكاتب وإخلاصه لفنه وللفن ولثقافته هما مهمته الأولى. ولنتأمل هذه الكتابات واحدة بعد الأخرى بشئ من التفصيل.

#### الحروف والكلاّب والبشر

(الخسوف)<sup>(٥)</sup> هي أول أعمال عبد الفتاح الجمل الإبداعية التي صدرت طبعها الأولى في يونيو ١٩٧٢، كان عبد الفتاح الجمل لم ينصرف إلى تجربة الإبداع والكتابة الروائية، وإلى تحقيق موهبته الفردية، إلا بعدما حرم من الدور الجمعي الذي كرس له جل حياته

من المتاعب والمنغصات، وإن لم تذهب معاناته في سبيلها بدءاً. وكانت القيم التي سعى إلى إرسائها في أعماله الإبداعية القليلة تستهدف رفد الثقافة المكتوبة بكل ما في الثقافة الشفهية من غنى وكشافة. وكانت السخرية الشفيفة الحادة معاً هي واحدة من القيم الإبداعية المهمة في إنجازاته، فيها ابتسامات للجاحظ العظيم في ولعه بالفكاهة وحرصه على ألا يكون نصيبها من العمق أقل من نصيب أكثر النصوص جدية وجهامة. لذلك، فإن فكاهته مترعة بالحكمة والبصيرة الثاقبة، لأنها تنهض على الوعي بأن المفارقة هي مفتاح البناء الفني، وعلى إعلاء قيمة الثقافة الشفهية ومزجها بالثقافة المكتوبة بحساسية وشاعرية فائقتين، وعلى الاستيعاب الحساس للتراث الشعبي والمكتوب.

ولأترك بدر الدبيب ليلبور لنا بعض ملامح هذه القيمة الأساسية في إنجازاته، لأننى لن أستطيع أن أفعل ذلك مثله:

«كان عبد الفتاح كاتباً ساخراً، وما أصعب تحديد حدود سخريته ومعناها. لقد كانت سخريته دائماً تحمل رؤية بصرية حسية بكل جوانب الواقع المادية والخلقية والروحانية دون تعال أو ادعاء للمعرفة؛ ولكنها سخرية تتسلل بما لديها من قدرة تشكيلية وتصويرية على إبقاء الصورة في العين، وإدخالها بصورة غريبة إلى الأنف والأذن وحتى الجلد. لقد كنت أقرأ عبد الفتاح الجمل بكل حواسي، وكانت قدرته دائماً على أن يخطب كل الحواس دفعة واحدة وفي آن واحد. أليس علينا أن ندرس هذه القدرة وأن نتعرف على آلياتها الدقيقة التي كان يستعملها ويمارسها وكأنه حرفي عبقري يدق على النحاس أو الخشب أو يصنع النسيج أو الزجاج - والصورة عليه - بعين مبصرة وحواس كلها

الثقافية حتى ذلك الوقت، وهو إتاحة الفرصة للآخرين للتعبير عن مواهبهم، واكتشاف هذه المواهب وتعبئتها لضوء الواقع الثقافى عليه يقيم معها علاقة جدل وحوار. كأن عبدالفتاح الجمل قد خلق أساسا ليقوم بدور قائد الأوركسترا الذى يصوغ رؤاه وأحلامه لا من خلال إبداعه الفردى، وإنما من خلال التوليف بين معزوفات الآخرين، وتنظيم هذه المعزوفات فى جوقة من الأنغام المتغايرة والمتفردة والمتكاملة معا، ليخلق من خلال سيمفونيتها الجمعية تلك الحساسية الأدبية الجديدة التى أكسبت الكتابة الإبداعية والنقدية مذاقها الفريد. صحيح أنه كان يكتب بين الحين والآخر، إبان فترة الستينيات الزاهرة، تلك القطع الصغيرة فى «يوميات الشعب» قبل أن يشرف على صفحة «المساء» الأخيرة، ثم فى الملحق بين الحين والآخر، وهى قطع صغيرة كانت تتألق فيها اللغة وتكشف ملاحظتها عن حدة البصيرة، وبراعة الانتقاء والتوليف بين المتجاورات، بل المتناشرات فى أحيان كثيرة (وهى نصوص على درجة كبيرة من الأهمية أرجو أن يعكف عليها أحد مرديه فيجمعها ويصنفها ويصدرها لنا فى كتاب)، لكن اهتمامه بالهم الجمعى وبموهبة الجيل الجديد، لم يتيح له الفرصة للمكوف على عمل كبير إلا عندما أجهزته تحولات بداية عقد السبعينيات المصيب، وهو من أكثر المقود إظلاماً فى تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة، على الاعتكاف فى بيته، وحرمة من الدور الذى أداه فأحسن أدائه. وقد أثر عبدالفتاح الجمل فيما يبدو أن يواصل بالإبداع الدور الذى حرم منه عندما نحى عن العمل الثقافى الذى كرس له أبهى سنوات عمره، وأن يتعزى بهذا الإبداع عن الدور الذى حرم منه، لأن الكتابة الإبداعية عنده، فى تحولاتها وتشكلاتها المختلفة عبر الأعمال القليلة الكبيرة التى خلفها لنا، تتسم هى الأخرى بخاصية التوليف نفسها بين المعزوفات المتغايرة والمتفردة والمتكاملة، كأنها تكملة للدور نفسه ولكن بشكل مغاير وأدوات جديدة.

وتكشف لنا روايته الأولى (الخسوف) عن هذه المواصلة، لأنها تنطوى فى بعد من أبعادها على استمرار لدوره فى تأسيس كتابة جديدة وترسيخ رؤى إبداعية وفنية مغايرة للسائد والمألوف، لأن الكتابة فى هذه الرواية هى من نوع التثقيب فى طوايا الذاكرة الجمعية، ولم شمل الثقافة التحتية للقرية المصرية، وإعادة إنتاجها فى خليط يكشف عن روحها الأصيلة وجوهرها المصفى. ولهذا كانت السخرية هى عمودها الفقرى، لأن السخرية هى أداة القرية المصرية فى التعبير عن رؤيتها للوجود وعن تصورها الحميمى للعالم. وهى سخرية مثرعة بالحكمة، وحافلة بالتجارب الموجهة التى يصبح فيها التجرع نوحا من فصد الدم الضرورى لتحقيق الشفاء من الأوجاع. وتستحيل فيها السخرية من الذات إلى أداة لإرهاق الوعى بهوية هذه الذات وحقيقتها، وإلى وضعها فى خريطة الوجود التى تتساوى فيها الكائنات أمام عين الفنان. لذلك، كانت تلك البداية الشعرية للماحة للرواية:

«الدماء لا تتوارد إلى وجه الشمس، وتتأهب للرحيل وراء رؤوس النخيل، إلا بعد أن يقف أمام بيتنا، المداح والمنسول يقفان فى الصباح، أما هو فلحظة الغروب تماما. هو كلب بعينه، الوحيد فى قريتنا الذى له اسم، ليس اسما عسريا كاسماء كلاب المدن، ولا حتى اسما بلديا، ولكنه اسم بالتبعية كتليفون العمدة، وحمارة مراد، وجنية السجان، وبيت الغول، وأخرس القرية الذى ينزح مجارها ويحرك شواديقها. اسمه كلب الشيخ متولى»<sup>(١)</sup>.

هذه البداية الشعرية الحاذقة تقدم لنا فى جملتها الثلاث جل مفاتيح العمل رؤية وبناء، لأنها وهى تتحدد لنا زمن القص ساعة الأصيل تلفت نظرنا إلى أن منهجها التعبيرى الأثير هو منهج التعبير بالصورة الذى يسمى إلى

المفارقة، أو تأسيسها بالنفى على القطيعة والمداء، من الأمور المهمة التي ستتعرف مختلف دلالاتها كلما أمعنا في رحلة القراءة، وتعرفنا المشهد وما دار فيه من أحداث.

فالعلاقات المتينة بين الإنسان والحيوان، وبين الحيوان والحيوان، وبين الإنسان والإنسان، هي مدار اهتمام هذا العمل الأدبي الجميل. والكشف عن طبيعة هذه العلاقات التي تتسم بالقوة والوثاقة دون أن تربطها أدوات ربط ظاهرة، هو إحدى مهامات العمل الذي يطور من خلالها بعدا مهما من أبعاد الشخصية الريفية والواقع المصري في القرية. وقد كان كاتبنا العظيم يحيى حقي، رحمه الله، يشكو من إهمال كتابنا الحيوان، وتجاهلهم سبب أغوار العلاقة الخصبة بين الإنسان المصري والحيوانات المصرية الكثيرة التي تتغلغل في حياته، وتشارك في صياغة معالم رؤيته للعالم. وما هو عبد الفتاح الجمل، وهو أقرب كتابنا إلى روح يحيى حقي الإبداعية وإلى شغفه بخلق لغة فريدة الوقع والجرس والمفردات والتراكيب، يكرس رواية برمتها للفردوس في أغوار العلاقة بين الفلاح المصري والكلب، أو بين الفلاح والحصان الخمران<sup>(٣)</sup>. وإحالتها إلى تجسيد حالة من الوجود، واستعارة للوضع الإنساني كله. فـ (الخوف) من ذلك النوع من النصوص التي لا يعيد اهتمامها بمرجعيتها إلا عنايتها بنصبتها التي توشك أن تكون نوعا من الكتابة ذات الحس التشكيلي التي تهتم بإبراز لمسات الفرشاة، بل تعتمد استخدام الفرشاة ذات الشعر الكثيف الغليظ الذي يترك أثره بوضوح على قماش اللوحة ويجسد من تنوعات هذه الآثار تضاريسها. ولكنه برغم هذا الملص الواضح لشعر الفرشاة الغليظة يتسم بنوع نادر من الرشاقة التي تتخلق بها موسيقيته العذبة، وتتفجر بها دلالاته المتراكبة. فالمسافة بين التصوير الحادق للمشهد أو الحركة، والتصوير الشامل للإنسان والعالم الذي تنبض به الصورة شاسعة في كثير من الأحوال، ولكنها قصيرة، بل معدومة في رواية عبد الفتاح الجمل هذه.

نحت صبور جديدة لا علاقة لها بالصور المألوفة أو المستهلكة، وما أكثرها، في التعبير عن ساعة الأصيل. وإنما تبدأ بالدم لتنبهنا إلى التوتر «الدموي» الكامن وراء مظهر أحداثها الساخرة المخادع. وهو يؤثر له طبيعة كونية، يؤكد لها ربطه بالشمس وبحركة الزمن الأبدية، ولكنه هابر وموقوت وقصير، قصر الأصيل الذي ما أن تتخلق ملامحه الشفوية حتى يتأهب للرحيل وراء رهوس النخيل. وهذا التحديد الشعري الواضح لزمن المشهد يقابله نوع من الإبهام في تعيين هوية بطله الذي لا يقوم بدور الفاعل في الجملة الأولى، وفي الرواية كلها من بعدها، والذي نعتقد للوهلة الأولى أنه شخص ما، لأن الجملة تساوى بينه وبين شخصي المداح والمتسول، لكننا ندرك من الجملة الثانية أنه كلب. لتكتسب المساواة بين الكلب والإنسان في درجة الاهتمام والتعامل دلالتها المهمة منذ البداية. ولأن كلب الرواية هذا كلب متميز عن بقية الكلاب، لأنه الوحيد الذي له اسم، فإن قصته تستحق أن تروى. لكن الجملة الثانية لا تترك عملية تسمية الكلب تلك نمر علينا مرور الكرام، ولكنها تبلور من خلالها طبيعة تلك العلاقة الاقترانية التي تحكم منطق تسمية الأشياء في القرية. وتؤكد من خلال صيغة الإضافة التي تنهض عليها التسميات منطق المساواة بين الإنسان والحيوان في فضاء العمل النصي، بعد أن ساوت في التركيبة اللغوية بين حمارة مراد، وأخمس القرية، وكتب الشيخ متولى. واختيار صيغة الإضافة التي تربط المضاف بالمضاف إليه دونما رابط خارجي، يشير كذلك إلى طبيعة الروابط غير المترتبة التي تشد جزئيات العمل بعضها إلى بعضها الآخر. فهي كصيغة الإضافة نفسها، روابط خالية من أدوات الربط ولكن أواصرها أشد متانة من أي من تلك التي تنهض على أكثر أدوات الربط قوة. وهي في حالة الكلب خاصة رابطة بالمفارقة أكثر من كونها رابطة بالاقتران، وإن انطوت عليه. والجدل بين الاقترانية علاقة الإضافة، وانعدام العلاقة الذي تبرزه



وتحكي لنا الرواية قصة، كأغلب قصص الفلاحين، لا تستحق القصر، ولا يدور فيها ما يدعو إلى الاهتمام، فهي قصة المواجهة بين الشيخ متولى وهذا الكلب الأزعر الذى أطلقت عليه القرية بمنطقها الساحر «كلب الشيخ متولى»، وهى قصة تستمد مشروعاتها من منطق مفارقتها المألوف، فليس فى عالم القرية أى مبرر لهذه المواجهة التى فرضت عليها بشكل عرضى ثم سرعان ما استوعبتها كلية فى إطار صراعاتها. فالقروى لا يخاف الكلاب، وإنما يستوعبها فى عالمه برغم إيمانه بنجاستها. ولهذا الكلب بالذات، كما يقول لنا الراوى نصيب فى خبزهم اليومى «الرغيف اليومى من حقه، نعمل حسابه فى دولاب العيش، كل العيش «الهابط» من خبزنا من نصيبه، من باب الصدقة الجارية»<sup>(٨)</sup>. لكن المواجهة حدثت، وكان ما كان. ومن هنا، فإن حدوثها هو مبرر حكايتها. وحكايتها هى التى تخيلها إلى قصة المواجهة بين الكلاب والبشر، كل الكلاب، وكل البشر. وهى مواجهة مكتوبة بمهارة حاذقة تتجنب البعد الواحد، ولا تقع فى مهاوى الأليجورى أو الأمشولة الرمزية ذات التفسير المحدود، ولا تقصر تعاطفها على فريق من فريقى المواجهة دون الآخر، لأن جمل الاستهلال الأولى أكدت المساواة بين الكلاب والبشر، فمن الكلاب ما هو أصدق من البشر وأنبى، ومن البشر كثير ممن لا يرقون إلى منزلة الكلاب. لأن الرواية لا تكتفى بالكشابة عن الكلاب والبشر، وإنما تمتد لتتناول البشر الكلاب الذين ينشرون الخوف بين البشر ويعملون على استمراره. لكن كم يبدو هذا التعليل سهلاً ومبتذلاً إذا ما قيس بشاعرية معزوفة الخوف السارية فى كل تفاصيل العمل والمتجسدة فى بنيتها الفنية المتميزة.

إذن ينتقل العمل بعد تحديد فصول المواجهة إلى رسم خريطة القرية الجغرافية والاجتماعية بادئاً بمشهد لا يقل فى سحره ودلالته عن مشهد المواجهة بين الكلب والشيخ متولى، حيث يقتحم حصان بعريته المهمة غاب

أحد الجالسين مع جوزته فى قهوة يوسف يشد أنفاس الاصطباحة، فيزعق المعلم يوسف من عند النصبه مخففا وجهه: «ما تخافش يا مرسى، داك خيبة، دا الحصان كفيف نمباك زيك تمام، ما يتخيرش عنك، شد نفس وانفخ له فى مناخيريه، مش حايكلفك حاجة، حايتهلك ثواب، وبها بحث من نفع واستنفع»<sup>(٩)</sup>. هذا المدخل الذى يؤكد بالحصان، هذه المرة، حميمية العلاقة بين الإنسان والحيوان وندبتها، يفتح النص على عالم القرية وثقافتها التحتية من نداءات الباعة، إلى التعامل بمنطق المقايضة فى عالم ما قبل اللجوء إلى العملة، أو فى عالم يشيح بوجهه عن استخدام العملة، ويواصل حياته كأنه يعيش خارج الزمن، بالرغم من بلورته زمنه الخاص الذى يستحيل، فى فصول الرواية العشرة التالية لفصل البداية الاستهلالى، إلى نوع من الزمن الملحمى المعكوس الذى يدير فيه ملحمة التهكمية للصراع بين البشر والكلاب وقد اقتسما اليوم بينهما، فأصبح للكلاب مملكة الليل، وللشعر مملكة النهار، كما هو الحال فى الكثير من المجتمعات التى تسيطر فيها الكلاب وتتحكم. وقد تكاثف البشر مع الشيخ متولى، وتآزر الكلاب بالطبع مع كلب الشيخ متولى، وأعلنت الحرب التى أصبح لها قواعدها وحدودها. وتخلقت من خلال هذه الملحمة التهكمية لعبة تبادل الأدوار التى يستحيل فيها البشر إلى كلاب بعضون بشراسة، كما عض الشيخ متولى الكلب، وترك فى وجهه آثار العضة وندوبها، بينما تكتسب الكلاب وعى البشر ومكرهم، فيعب الكلب الذى وقع فى فخ سم الكلاب ماء الثرعة ثم يتقيأه فى عملية غسيل معدة عبقرية، يفلت بعدها من شر السم والسمام<sup>(١٠)</sup>، ويعلن مع رفاقه الحرب على البشر، فلا فرق بين الاثنين، ألم يحفل تراثنا بالكاتب التى تتغنى بـ «فضل الكلاب على من لبس الثياب»<sup>(١١)</sup>.

وتكشف فصول الرواية كذلك عن بنية هذا المجتمع الطبقي، وعن علاقات القوة فيه أثناء هذه المواجهة ومن

بالخوف ولا بالكلاب، لأنهم يدركون أنه ما عاد لديهم ما يفقدونه، وأن المدينة قد غيرت قليلا من رؤيتهم للأشياء، وأن الآخرين الذين يستأثرون بخيرات القرية هم الكلاب الحقيقية كما يهتف طه أبو حسين: «الكلاب، الكلاب، هما دول الكلاب»<sup>(١٣)</sup>.

وبعد هذا البعد الاجتماعي الذي يربط الخوف بعملية التراتب الاجتماعي وصراع المصالح، تقدم لنا الرواية بعدا آخر للخوف أو مصدرا آخر له في حياة القرية، وهو الكبت الجنسي الذي تحررت منه الكلاب ولكن البشر يخبطونها على ذلك ويحاولون باستمرار تنقيص لحظات تحققها. فما أن تصحو القرية على كلبين ملغوسين من عجزهما<sup>(١٤)</sup>، حتى تبدأ طقوس النهش والتعذيب ومحاولة الفصل بينهما دون تحقيق النشوة، والإمساك بهما والقائهما في بئر المصبغة أو في قلب المصرف. هذا الطقس يكشف لنا عن سر آخر من أسرار العداوة، لأنه يعرى لنا الصبية والكبار الذين يراقبون المشهد أكثر مما يقدم لنا نوعا من الوصف الهامد لما دار، ويتجاوب مع الإشارة الدالة على الإحباط في قصة العلاقة بين الحمامة و«ملح» الذي يتهم بإقامة علاقة جنسية معها، وما أكثر ما دفع الحرمان الجنسي شباب الريف إلى مسافدة الحمير. كما تعقد نوعا من التوازي بين فضيحة الكلاب وفضيحة الشيخ متولى المماثلة التي انتهت بارتطامه بالشجرة وتورم جبهته في زريبة صلاة ساخرة تثير الضحك. ثم تقدم لنا بتفصيل شديد (الفصل ١١) مشهد المواجهة الذي انتظرناه طويلا بين الشيخ متولى والكلب الأقرط الذي يحمل اسمه، وقد اكتسبت دلالة جنسية واضحة لأنها تحدث في ليلة عرس الشيخ متولى، ولا يملك ترف التراجع أو حتى العودة للبيت لجلب العصا والفانوس. وينقض الشيخ متولى على الكلب «كالثور قفز» كالكلب المسعور هو هو هو، غارزا أنباه في بوز الكلب، في أم رأس البوز الأسود تماما، في بوزة النجاسة عضضت يا شيخ متولى<sup>(١٥)</sup>. بهذه العضة

خلالها، فليس أقدر من لحظات الخطر على تمريرة بنية التراتبات الاجتماعية وعلاقات السلطة في أى مجتمع. فما بالك وقد استحال الخطر إلى حرب ضروس لا مناص من غوضها، حرب تقدم لنا الرواية تنوعات عدة على لحنها الرئيسي داغل بيت الشيخ متولى نفسه بين الشيخ وزوجه المتمردة الحرون، وبين العمدة وشيخ البلد ومن يتعرض لمسفهما، وبين شيخ الجامع وسكان القرية وقد استغل الأحداث ليزايد عليهم بخطابه الديني وليقدم تفسيره التقليدي لغضب الله على عباده الجاحدين، وهل أعطتهم الحياة فسحة من العيش ثم جحدوا؟ ولكنه لا يفتأ يستنزل عليهم اللعنات فيديرونها بدورهم ضده: «بقى ده اسمه كلام يا شيخ قرد؟ اللهم انزل مقتك وغضبك على هذه القرية! ينزله يا أخى على رأسك وراس اللى خلفوك»<sup>(١٦)</sup>. وتدير القرية المعركة بالرغم من كل صراعاتها الداخلية، خاصة بعدما تستحيل سترة عوض شتا، أول ضحايا المواجهة، وجلبابه الممزق، إلى راية حرب مرفوعة على قهوة يوسف في مواجهة النخلة. وتحت العلم يجتمع لها مجلس حرب في مقهى يوسف يتذاكر دروس التاريخ وذبح محمد على المساليك، ويتحدى أحمد عرابي سلطة الخديوى الضعيف المستبد، ويقدم البعد التاريخي للخوف الذى يسيطر وتعملق وما له من راد. ويعاود المجلس الانعقاد مرة أخرى ليضيف إلى البعد التاريخي بعدا آخر لا يقل عنه أهمية هو البعد الاجتماعي والطبقي من خلال جلسته الثانية التي تستعرض سواقط قيد القرية أو أكثر أهلها فقرا، من بائع الملح، إلى مبيض النحاس، إلى بائع الحمصر، إلى أحمد قوز الصرمامى الذى يرتق النعال، إلى ياسين الفران الذى شواه الفرن وقده، وطه أبو حسين صعلوك القرية الذى يتردد على مجالس وجهاء المدينة ويتطوع لأذان الفجر بصوته الشجي، مع أنه لا يصلى. هؤلاء جميعا تضطرم حياتهم إلى عبور الخطوط الفاصلة بين مملكتى النهار والليل، وبين عالم القرية وعالم المدينة، فلا يعاؤون

التي تركت ندبتين واضحتين في وجه الكلب، تنقلب الأدوار، ويتقلب الشيخ متولى لا على الخوف وحده، وإنما على المحرم الدينى نفسه الذى يربط الكلب بالنجاسة، وكان في طريقه إلى المسجد، ومن يومها والكلب لا يدخل قريتنا أبداً، فقط عند الغروب تماماً يلف على بابنا يستجدى، نلقمه الرغيف الهابط من خبزنا، فينقذنا الثمن نظرة امتنان وعرفان. وتحدثنا منا في بوزه عند آثار أنياب الشيخ متولى. ومن يومها والشيخ متولى الأهور يتحاشى أن ينظر في مرآة. فإن تصادف وحدث، امتدت منه يده لتحسس الذيل نصف الأزهر<sup>(١٧)</sup>. وكان من الممكن أن تنتهى الرواية هنا، خاصة أنها أكملت بذلك بنيتها الدائرية وجاوبت بذلك النهاية بعض أسئلة البداية وأشبهت توقعاتها. لكن النص سرعان ما يحول هذا كله، في الفصل الأخير من الرواية<sup>(١٨)</sup>، إلى قصة داخل القصة، وإلى معزوفة تتغنى بها القرية ويعزفها شاعر الرابة فيها، كأن النص يريد أن ينداح الفنى بالواقعى في فضائه ليتخلق من خلال هذا الاندماج البعد الرمزي والفلسفى للعمل كله.

### آمون وسر الصمت المفقود

يكشف لنا كتاب عبدالفتاح الجمل التالى (آمون وطواحين الصمت)<sup>(١٩)</sup> عن جانب مغاير من جوانب الإنجاز الإبداعى لديه. وهو الولع بالتغلغل فى أعماق مصر. فقد سافر عبدالفتاح الجمل إلى أوروبا مرات عدة، وإلى عدد غير قليل من بلدان العالم المختلفة، ولكنه حينما قرر أن يكتب كتاباً كاملاً عن رحلة، كان هذا الكتاب عن رحلاته في صحراء مصر الغربية. وكتابة الكتاب عن رحلاته «بينهما خمس سنوات، الأولى من الإسكندرية إلى السلوم عام ١٩٦٨، والأخرى من مرسى مطروح إلى سيوه عن طريق مدق الاصطبل عام ١٩٧٣»<sup>(٢٠)</sup>، أمر له دلالة التى بنى بها تقديم هذه المعلومة الأساسية عن الكتاب لا في بدايته، وإنما في

نهايته. لأن الكتاب يريد أن يدخل بالقارئ مباشرة في عالمه الشرى ويمكنه من اكتشاف كل شيء فيه. ولأنه يريد بتلك البنية الثنائية، أو البنية التكرارية أن يحيل كل جزء من جزئى الكتاب (الزيتونة والحولى الذكر، وأروع النحلة في صدرى، إلى مرآة تنمكس على صفحتها الرحلة الأخرى، لتكامل الصورتان المتعاكستان في المرآتين، ولتتواصل حركتهما المستمرة التى تتولد من الجدل الدائم بينهما. فالكتاب ليس عملاً إبداعياً بالمعنى التقليدى أو التجسسى المعروف، لأنه ينتمى إلى أدب الرحلات الذى لم ترق فيه إلى مرتبة الإبداع فى الأدب العربى إلا حفنة صغيرة من الأعمال النادرة.

فبعد الفتحاح الجمل يؤسس في هذا الكتاب مساراً جديداً لكتابة الرحلة، هو أقرب ما يكون إلى الكتابة عبر النوعية التى تمتاز فيها الرحلة بالرواية بالشعر بالتأملات الاجتماعية وحتى الفلسفية، وتستحيل لا إلى مجرد وصف لبقاع مجهولة يشرك الكاتب قارئه فى اكتشافها، وإنما إلى إعادة اكتشاف الواقع وإعمال البصيرة والثقافة فيه. فالكاتب لا يصف لنا ما شاهده فى رحلته فى صحراء مصر الغربية، وإنما يبنى من خلال مشاهداته عالماً أثيراً ينهض فى كل تفاصيله على الواقع والجزئيات التى شاهدها أو خببرها، ولكنه ينضد هذه الوقائع والجزئيات فى بنية يمتزج فيها المرئى بالمسموع، والحسى بالمشكوب، والتجربى باللموس، والتاريخى بالواقعى، ويصوغ هذا كله بلغة تكشف عن الباطنى والصوفى دون مبارحة اليومى والعامى الذى يستحيل تحت وقع ضربات الكاتب الأسلوبية إلى نظم فريد من الدر النضيد. لغة هذا الكتاب الذى يمثل بالجمال الاعتراضية، والتأملات الاعتراضية، وحتى المشاهد الاعتراضية الكاملة التى يترد بعدها إلى السياق، هى بنت بنية التى تعتمد على التجاور والتوليف بين العناصر التى كانت تنتمى فى الماضى إلى مجالات معرفية متضاربة. إنه عمل يمتزج فيه مؤلف أدب الرحلات بالمبدع،

أساسية؛ فن التصوير الفوتوغرافى، وفن السينما، وفن الكارتون. ففى ألبيومات الصور قد نجد صورة راقص وجواره صورة جمعة. أو لحاء شجرة قديمة بجوار وجه عجوز متجمد، ليحاها بتمثالهما. عبدالفتاح يفعل هذا كثيراً، ويجعلهما متراكبين، فأحياناً نجد الصورة كأنها الصورة الشريحة الثابتة، وأحياناً أخرى تكون لقطة قصيرة سرية، وأحياناً يكون القصد من الصورة أن تقدم لك المعلومات فى شكل تشبيه<sup>(٢١)</sup>.

هذا الوصف الحاذق للغة عبدالفتاح الجمل استعار بعض تقنيات هذه اللغة وأدخل الحيوان فى عملية توليد المعنى فيها، بالرغم من تجريدية الوصف التحليلي وحدة بصيرته النقدية. فعبدالفتاح الجمل مفرم بكل ما فى المكان الذى يقطر لنا روحه لغة.

فالمكان عنده لا يمكن اكتشافه إلا باكتشاف الأرض والزرع والشجر والحيوان والحشرات، لا فى استقلالها أو انفرادها، وإنما فى جدل علاقاتها المترابكة مع بعضها وبعضها الآخر، ومع البشر الذين يعيشون فيها وبها. ولذلك، فإنه يهتم فى كتابته بتواضع كل هذه العناصر والكشف عن العلاقات الدفينة التى تربطها دون رابط ظاهر، وتصنع منها وحدتها العضوية المتحركة فى حراكها الذى يشي باستمرارية التغيير، سنة الحياة منذ أن عهد المصريون «آمون» وحتى اليوم. ففى الكتاب، كما يقول بدر الديب: «مبدأ يكاد يكون فلسفياً، هو أنه ليس هناك عنصر حى أو جماد ليس له أخلاق، أو صفات أو طبيعة. فالطبيعة كلها بالنسبة إليه حية جداً. بمعنى أنها تضحك وتسخر وتبكي، وقدرتها على أن تعطيك معنى خلقها كبيرة جداً»<sup>(٢٢)</sup>. ولأن الرحلة هى رصد لشراء الصحراء بالحياة التى تنتزعها من برائن الموت، وهى أرض الخطر التى تهدد وجود الإنسان وتهبه الحياة فى الوقت نفسه.

وكاتب المقال بالمؤرخ، ودارس الفن الشعبى بمناشق الطبيعة بنباتها وحيواناتها، والجغرافى بالصحنى ذى الحس الإنسانى المرهف، والفلسوى بالناسد، والفنان التشكيلي المولع بالألوان بالمعماري المهتم بالكتل والمساحات. لأن عبدالفتاح الجمل فى هذا الكتاب يقدم لنا الكتابة القائمة على التجاور بين جزئيات يبدو للوهلة الأولى ألا علاقة حقيقة بينها. ولكن ما أن يضمها فى تلك الشبكة من العلاقات والسياقات حتى تنفجر بالدلالات التى كانت خافية على العين من قديم، وتتساءل لماذا حقاً لم نكتشف هذه العلاقات من قبل؟ ولم لم نهتد إلى هذه المعانى من قبل؟

والعنصر الأساسى الذى يعتمد عليه عبدالفتاح الجمل فى الكشف عن هذه الخرائط المترابكة والمتشابكة من العلاقات والمعانى التى تخفى على العين، هو اللغة الفريدة التى يصنفها لنا بدر الديب:

«الحقيقة أننى أحس أنه عندما جاء يكتب كان موزعاً بين عنصرين؛ الرغبة الفنية فى الرؤية، والرغبة فى المعرفة، حيث تتصارع الرغبة فى جملة. هو يريد أن يقدم لك المعلومة، ويريد أن يقدم لك الصورة. وقد شغلت حقيقة بهجولة عبدالفتاح وأريد أن أقدم لها وصفاً خاصاً. هى جملة متقطعة النفس، بمبارات كل عبارة لها قدر من الاستقلال. لا تتداعى الجمل بمفردها، ولكن برغم منها، كأنها قطع حسية فى لعبة الصور. تخرج منها فى النهاية صورة قاسية ساخرة، فيها إضحاك وألم، كأن الصورة تخرج لك لسانها أو تفيظك. والجملة أيضاً على قطعها تنتهى دائماً بخاتمة، كأنها ذيل متحرك لسحابة أو ذنب عقرب. وله خصائص فيما يتعلق بالصورة. هو متأثر بثلاثة فنون

فإن بوابتنا إليها هي الموت، أو بالأحرى «جثث بالتسميرة»<sup>(٢٣)</sup> التي تجعل مقابر العلمين مدخلنا إلى فدافد هذه الصحراء المشرقة بالحياة إلى حد التخمّة، ولكنها الحياة التي لا تراها إلا عين لها حساسية عين عبد الفتاح وخبراتها المعرفية التي تسع كل شيء. وهو موت يتيح له أن يزود الرحلة ببعد تاريخي وأن يوضعها في تاريخ هذا الساحل القريب إبان الحرب العالمية الثانية، وفي تنوع الاستجابات القومية للحدث الواحد بتنوع التركيبة الثقافية للشعوب، فالطليان يستجيبون للموت بطريقة غير طريقة الإنجليز، والطريقتان مغايرتان للطريقة المصرية التي يهتم الكتاب ببلورتها.

ثم ندلف بعدها إلى قطاع «الضبعة»<sup>(٢٤)</sup> الذي يمتد لمائة كيلومتر من الأرض الصحراوية الجديية ولا يزيد سكانه عن ١٢ ألفا، فالأرض هنا «توب فضفاض، وأرض درجة أولى، ومساحات شاسعة تزعق في طلب التشغيل والتوظيف، الأرض على قفا من مشيل»<sup>(٢٥)</sup>، وتنتشق الأرض المترامية الخالية عن البدوية «البدوية ذات الألوان الداكنة. الألوان التي تشهد الإحساس بأنها تخفى وراء ظهرها ألوانا. الأسود والأخضر الزيتوني والأصفر المصفر والأحمر الرماني، وكلها كابية. حتى الأسود بين هذه العشيبة يكتسب صفة التآلب والحركة»<sup>(٢٦)</sup>. ويختار الكاتب ألوانه كلها من نباتات مصر، كأنه يكشف لنا عن مصدرها النباتي أو الطبيعي في هذا العالم الذي لا يعرف الألوان الصناعية. فإذا ما وصل إلى اللون الأسود، وهو جماع الألوان كلها أو نفيها جميعا، يستعير له صفات إنسانية هي التآلب والحركة. أما أشجار هذا الساحل الممتد الأثيرية فهي الزيتون والتين والسيسال والحنظل التي يفرّد لها الفصول التالية. وكل وصف للنبات في هذا الكتاب قطعة فنية أقرب إلى الصورة المتراكبة فيها بالمعنى الذي عبر عنه بدر الديب. انظر إلى وصفه للسيسال:

«في مزرعة التجارب يترك السيسال (من عائلة الصبار). الأوراق في غلظ ورك الغيل، والأطراف شوكة في حدة الصحراء. صبور صبور في تحمل العطش، يمشي بلا ماء، زاهد الزهاد. يكفيه ما تندع به السماء من ندى في الصيف، وجفاف في فصل الأمطار. هذا الورق الثقيل في عنابر جوفه معات المغازل، وفي ذأب تنتج الألياف. في المكسيك وزاسبيا السيسال قطنهم الذي ينسجون منه قماشهم. والسيسال فوق صدر الصحراء ساكنة كالجمال في حالة وجد. لعلها في ضوضاء مغازلها التي لا تتوقف أبدا، تجتر حكمة الصمت»<sup>(٢٧)</sup>.

في هذا الوصف الذي يتجسد فيه الموصوف حيا، وقد اشتبكت حياته بفيض من المعرفة والتأملات، تنهض السيسال في الوعي كما تنشق أمام الأعين وهي تفيض بالحياة والحكمة.

وهذا أيضا ما نجده في وصفه «الفلسفة التين الأفقية»<sup>(٢٨)</sup> كما يقول عنوان فصلها، أو في «حديث الزيتون إلى أقدام البدو»<sup>(٢٩)</sup> حيث:

«آلاف النبت الصغير تسري في الظل في مرحلة الحضانة، لتعرض للشمس بعد ذلك، ثم تضم إلى شجرة أم مع عشرات ومئات أخرى حولها، كالجاء حول الكلبة. تقابلك وأنت داخل أصوات آلاف الشجيرات. لها شغشة كمصافير الغروب في الدوحة. داخل الظل لها أصوات مسرعة. وفي الشمس تغلظ الطبقة، وحول الأم تنكتم أصواتها لأنها ترضع. وإن أنت أرهفت أذنك سمعت شجرة اللبن. طواجن أو متارد كمتارد الفتة. بكل طاجن عشرون أو ثلاثون بذرة، فإذا ما

من الجمال»<sup>(٣٢)</sup>. لكن أكثر الحيوانات أهمية في هذه البقاع هي حمير التهريب. وهي غير حمير التهريب التي نعرفها في الريف، لأن حمير التهريب يعرف مسالك الجبال الوهرة وحده، ويجتاز الحدود بلا جواز سفر. والحمير الذي أحال جدران الحدود الوهمية المفروضة على منطقتنا إلى جدران مثقوبة بعد في هذه المنطقة ثروة «لأنه جالس الشروات»<sup>(٣٣)</sup>، ما أن تهل قطعانه على المنطقة حتى يكون مقدما إليها بالحركة في المكان كله. وهي حركة في المكان وحركة في الزمان في وقت واحد، تكشف عنها متغيرات أحواله عبر الزمن. انظر إليه يصف مقدم جموعه:

«وفجأة صك سمعنا صوت كالرعد والحسوم. هزم مقلوب مستضام لرد أو جرور لم تنجبن. واندلعت زوبعة هائلة من الثراب وأعاصير ركض هائل مخيف يهز الأرض. قطع من الحمير الوحشية محملة بلا حمارين. حمير محملة بلا فاس، حمير مستشارة تركض بالغريزة والغيرة وبالغاية والمصير، ولا شيء في العالم يوقفها. أروطة من الحمير ظهرت فجأة من جانب الجبل المائل خلف السلوم. اندفعت كحمية السيل إلى فوق. والارتفاع كالانحدار يزيدا إصرارا وقوة وحمية»<sup>(٣٤)</sup>.

هذه الحمير هي عصب حياة خمسة آلاف حي في السلوم، لا عمل لهم ولا حياة إلا التهريب.

وأجمل ما في هذه الحمير أن حيواناتها ومصارها هي مرأة لحيوات البشر في هذه المنطقة من العالم، وأن ما تحمله على ظهورها علامة على تفسير عاداتهم واحتياجاتهم وأنماط معيشتهم، وأن تمردها على الحدود تعبير عن تحديهم للواقع المفروض عليهم. إنها تعصف بهدوء دؤوب بالحدود المفروضة، فهي «حمير مدبرة

شدت حبلها واستقام عودها، وضربت الدموية في وجناتها، نقلت فرادى في أوان فخارية، أو في أكياس رخيصة مخرمة من النابليون تتفق مع تضخم الإنتاج، وعندما تزلزل عنها غربة الوحدة، تخرج إلى المنشر لتضم بعدها إلى الأم. تتعلق بشدى من ألدائها، وللأم معات الألداء. ليس أمتع من منظر فراريج الزيتون في أصصها وهي ترضع من ألداء الزيتون الأم، وأنت تسمع الشخيرة الداخلية والحرارة المشعة تدفئ المكان»<sup>(٣٥)</sup>.

في هذا الوصف الحاذق للزيتونة، نعرف لا طريقة نموها وحدها، وإنما تاريخها وعلاقاتها بالبشر والحيوان من حولها، ونوعية المناخ الذي ينمو فيه على مدى هذا الساحل الغربي من أرض مصر، ونعرف أيضا من بقية الفصل مدى الفرص المضيق التي يمكننا بها أن نستفيد من هذه الشجرة في تحقيق كفايتنا من ثمرها وزيتها، وفي تحقيق الاستقرار لبدو الساحل.

ولا يقل الاهتمام بالحيوان في هذا الكتاب عن الاهتمام بالنبات فيه، فهو مولع بوصف «سرب الحمير يتوقف ليشرب من تجمعات ماء المطر، والمميز والوز والدجاج، والجمحش بطاطي رأسه بين أيدي العربات المرفوعة إلى السماء، كالحصان يشب»<sup>(٣٦)</sup>. أما الغنمة «فهى الحرفة الأساسية هنا. هي ثروة الساحل الغربي وقوام حياته. ولم تقم مشروعات السدود وحفظ الثروة العضوية من أن يجرها السيل إلا من أجل هذه الغنمة طعاما وشربا. نصف مليون رأس غنم تنجب مائتي ألف سنويا. منها مائة ألف أنثى تضاف إلى الثروة والإنتاج. ومائة ألف حولي ذكر يمكن أن تساق داخل البلاد، وأن تمدها بثلاثة آلاف طن من اللحم سنويا. تساهم في توفير العملة الصعبة وفي ملء كروشنا المسحوقة الشهيرة. ومائة ألف رأس من المعيز البلدي تدر اللبن، وأربعون ألفا

التاريخ، والتشغل في الروح المصرية لاستنهاضها والالتجاء إليها، ورحلة ما قبل الطوفان الذي فتح الانفتاح بواباته فزلزل الواقع الاجتماعي كله، وأطاح في نهاية الأمر باستقلال الإرادة واستقلال القرار، وقلب المعايير فأصبح العدو صديقا والشقيق عدوا. وهذا التوازي يكشف لنا عن نفسه منذ الفصل الأول في الرحلة الثانية «بير النص» حيث يستبدل بمقابر العلمين في الرحلة الأولى الحكاية التاريخية التي تستحيل في بنية النص إلى نبوءة، والتي جرت قبل خمسة وعشرين قرنا أثناء غزوة قمبيز عندما تنبأ كهنة آمون بأن الغزوة لن تعمصر وأن قمبيز ينتظره سوء المصير:

«وأراد قمبيز أن يلقن الجميع درسا. من طيبة سير جيشا قالوا إن تعدادهم خمسون ألفا. بعد سبعة أيام وصل إلى الواحة الخارجة ومنها تزود بالمقنونة والأدلاء. ثم يحم شطر سيوه لتخطم آمون بمعبدته وكهنته. وبين الواحتين أقاموا للراحة والطعام. وأرسل آمون عاصفة رملية دفتتهم كما هم برملة المعلم»<sup>(٣٩)</sup>.

هنا يستحيل الموت الذي كان حقولا مزروعة بالشواهد في بدء الرحلة الأولى إلى نبوءة بانتصار الحياة التي دفت الغزاة في جوف الصحراء في مطلع الرحلة الثانية. واستمر «رع الكبير ذو الطوق البرتقالي يوزع نظراته الحانية على واحة آمون»<sup>(٤٠)</sup>، أي سيوه التي تقدمها لنا الرحلة الثانية.

وتقدم لنا معها «الكوميديا الإلهية المصرية» أو المهزلة السياسية المصرية التي توطئ الدين للحاكم أو توظفه في تبرير الحكم حتى لو كان الحاكم أجنيا كإسكندر الذي مضى في مدق الاسطبل إلى معبد آمون، حيث نصبه كهنته إلهًا من نسل آمون العظيم. هذه المهزلة التي يتروم فيها الكهنة أن استيعاب المستعمر داخل بنية التصورات المصرية شكل من أشكال انتصار مصر المهزومة

تخترق الحدود بلا حدود. تذهب محملة وتعود محملة، وبنات صغيرات فوق الحمير يذهلن ويخرجن بلا حدود. وماذا يفعل رجال الحدود والحدود مترامية آلاف الكيلومترات؟<sup>(٣٥)</sup> وهي ترفض حجز الحكومة عن شق الطرق كذلك، فتخلق هي شرايين الاتصال بين الشقيقين العربيين عبر ثقوبها في الحوائط المفروضة قسرا: «ألف طريق عبدها التهريب. عشرات الدروب والمدقات الصحراوية إلى كابتزو وجنوب وطبرق» وإلى السلوم والشبيكات وبراني ورأس الحكمة في الشريط المصري. وخطوط المواصلات كلها تشترك وهي تدرى أو لا تدرى<sup>(٣٦)</sup>. ولا تخلق الحمير شبكة مواصلاتها البديلة لطرق الحكومة فحسب، ولكن حياتها البديلة وقوانينها المغايرة التي تغل كل قوانين الحكومة. فما أن تصدر الحمير وبياع بالمزاد حتى «تشتري على الفور بالأمان العالية، يشتريها أصحابها أنفسهم. وتصدر القرارات ببيع الحمير في الإسكندرية، لتبعد عن أرض النشاط، فتشتري على الفور. يشتريها أصحابها أعينهم. ولو عرضت الحمير في الهند أو الصين لاشترها أصحابها، وعادت للعمل في الحدود المترامية المستدة من البحر إلى السودان»<sup>(٣٧)</sup>. هنا يعرض علينا عبدالفتاح الجمل صورة من جدل العلاقة الأزلية بين المصري والحكومة، كل منهما في واد والصراع بينهما سجال، وللإنسان دائما الانتصار على حكومة لم يخترها، وإنما فرضت عليه كالمقادير التي تعلم أن يدرأ ضرورها بطريقته.

تشكل الرحلة الثانية من مرسى مطروح إلى سيوه عام ١٩٧٣ عبر مدق الاسطبل، والمعنونة «أزرع النخلة في صيدري»<sup>(٣٨)</sup>، محورا متعامدا على رحلة الساحل الشمالي من الإسكندرية إلى السلوم عام ١٩٦٨ يصنع حرف (T) مع الرحلة الأولى، لكن التعمد الجغرافي لا يحصل دون إبراز التوازي البنائي بين الرحلتين وبين التاريخين، رحلة ما بعد النكسة التي توشك أن تكون نوعا من التثبث بالذات والاعتصام بالجغرافيا من غدر

للإنسان مداسا، ومن قلبها الجمار له طعاما  
وشرابا سائفاً ومشبعاً، يطلق روحه  
كالحمامات من أبراجها، ومن جسدها مأوى  
وملبسا ومعبداً ووقوداً وناراً ودفعاً، ومن أطرافها  
أدوات، مفردات توشى بفى الرخارف من  
يومه المزعج بالضوء الباهر، ومن سطحها  
حمى وطقوساً وظلالاً وحناء وحجاباً واقياً،  
ورجماً بالغيب، واستشفافاً للمسحوب. ألا أيها  
السامري، أزرع النخلة فى صدرى! (١٢).

### وقائع الجدل بين السحرية والاستبداد

يقدم لنا النص الإبداعي العالي (وقائع عام الفيل  
كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا) (١٣) نوعاً من الكتابة  
الجديدة التى تشارك (أمون وطواحين الصمت) بعض  
قسماتها، ولكنها تبلور لنا جنساً مغايراً من الكتابة التى  
نضجت على نيران مرحلة السبعينات العصبية. فقد ظهر  
الكتاب فى يوليو عام ١٩٧٩، بعد عامين من مظاهرات  
يناير ١٩٧٧ وزيارة القدس المشؤومة، وبعد أن بلغت  
تفجرات الانفتاح الضاربة ذروتها، فقلبت القيم والمعايير  
وأطاحت بالكثير من الرواسى القديمة، ووسعت الهوة  
بين الأغنياء والفقراء وأتاحت للفساد أن ينمو ويتملق.  
فى هذا المناخ السبعيني المقبض كتب عبد الفتاح الجمل  
كتابه الصغير هذا، وافتتحه بكلمة ابن المقفع الشهيرة  
«صاحب السلطان كراكب الأسد، الناس نهابه، وهو  
لمركبه أهيب» (١٤) حتى لا تفوت دلالات العمل  
السياسية القارئ الفطن. وإن كان من المسير أن تفوته  
هذه الدلالات، لأن (وقائع عام الفيل) هى فى حقيقتها  
وقائع الجدل المستمر بين السحرية، وهى سلاح الشعب  
المصرى الأكبر فى النيل من حكامه، والاستبداد الذى لم  
يعان منه شعب كما عانى الشعب المصرى على مر  
العصور. لكن هذا التصور للكتاب هو التصور البادى له،  
الذى يطل على القارئ للوهلة الأولى. وهناك تصور آخر

عليه، هى نبوءة الكتاب بالمهزلة الكبرى التى كانت تدور  
على أرض الواقع أثناء قيام عبد الفتاح الجمل برحلته  
تلك التى انتهت بعد ذلك بسنوات نهائية مماثلة لتلك  
التي قدمها لنا فى أمثولة عن الإسكندر وكهنة آمون.  
ودعاها لمرارة المفارقة بالكوميديا الإلهية المصرية، التى يبدو  
أنه جاء إلى حلق أحماش مصر ليكشف عن قانونها  
الذى أخذ يخلق من جديد فى الواقع السبعيني الكتيب.  
لكن هذا الإدراك المولم المورث للألم سرعان ما تخففه  
على القارئ تأملات النص فى النخلة فى فصل الرحلة  
الأخير «أزرع النخلة فى صدرى» الذى تبدو فيه تلك  
الشجرة المثقلة بعق التاريخ والأساطير نبراساً لأمل ما  
فهى!

«شجرة الفردوس والجنة عند الفراعنة، شجرة  
المعرفة الواردة فى سفر التكوين، التى نقشها  
الملك سليمان على جدران هيكله، وحفرها  
الإغريق على نقدهم. الشجرة التى لجأت  
إليها صريم البعل فى مخاضها وهزتها  
فأسقطت عليها رطبها والجنى. الشجرة التى  
صنع العرب من ثمرها معبوداً أقاموه فى  
الكعبة، وكلما أتى الموصول الجديد أكلوا  
معبودهم القديم. الشجرة التى دفع كل من  
ثبت أنه اقتلعها ربح كيلو من الفضة حسب  
شريعة حمورابي» (١٥).

هذه النخلة التى يكرس عبد الفتاح الجمل الفصل  
الأخير من رحلته لكل ما يتعلق بها فى الشقافة  
الأنثروبولوجية والمعتقدات الشعبية والدينية، ويقدم لنا فيه  
طقوس الحياة اليومية التى تنهض على نواتها وجمارها  
وسعفها وتصرها تستحيل فى نهاية الأمر إلى استعارة،  
ورمز للحياة الثرية المترعة بالعطاء. فـ :

«لا شئ فى النخلة يذهب هدراً. النخلة لا  
تصرف الهباء. النخلة التى تجعل من نخدها



حركته الثانية (آمون وطواحين الصمت) من النوع البطيء الأقرب ما يكون إلى قالب الأغنية Song-like بها فيها من تأملات وولع بالتعبير، وها هي حركة السكيززو السريعة المرحّة ذات النغمات والمقاطع القصيرة (إذ يتكون «وقائع عام الفيل» من ٦٦ مقطعاً قصيراً سريعا) التي تسبق الحركة الرابعة والأخيرة (محب)، وهي حركة طويلة تكرارية Rondo سريعة ومشرعة بالحيوية، كما سنجد في تناولنا لها بعد قليل.

بهذا التصور أعود إلى الحركة الثالثة، السكيززو، في سوناتا أو سيمفونية عبدالفتاح الجمل الإبداعية، وهي (وقائع عام الفيل). وتتطوى كلمة Scherz الألمانية أو Scherzo الإيطالية على عدد من المعاني التي تربطها لغة بالفكاهة والسخرية والتسهك والمرح، وهذه كلها من خصائص الكتاب. لكن استخدام الكلمة الاصطلاحي في الموسيقى، الذي يعود إلى مطلع القرن السابع عشر، يربطها أيضاً بالتألق والنصاعة النغمية Brightness. وهذه الخاصية هي التي تطورت فيما بعد لتصبح نوعاً من الحركة الموسيقية في السوناتا أو السيمفونية أو الرهايات الوترية أو حتى نوعاً من المقطوعة الموسيقية المستقلة أو الرقصة البطيئة Minuet التي أدى إسرار لإشاعتها إلى تحويلها إلى سكيززو ومنحها مكان الحركة الوسطى أو ما قبل الأخيرة من السوناتا على أيدي هايدن وموزارتم يشتهون الذي بعده الجميع الأب الفعلي للسكيززو كما نعرفها الآن؛ حيث تكتسب فيها لمسة المرح والسخرية قدراً كبيراً من المهارة الراقصة والعمق والجندية. وقد جعل يشتهون السكيززو الحركة الثالثة في سوناتاته ذات الحركات الأربع، واحتفظ بإيقاعاتها المرحّة والسريعة، وإن منحها دوراً مهماً وعلى درجة كبيرة من العمق والجندية في البنية الموسيقية للعمل الذي اكتسب على يديه طابعاً درامياً ملحوظاً (٤٥).

أشدّ عمقا وأكثر أهمية هو الذي طرحه بدر الديب بشئ من الحصافة والمراوغة في مقدمته القصيرة الجميلة للكتاب. وهو تصور ينطوى ضمنيا على رؤية الكتاب بوصفه جزءاً من عمل أكبر، وهذا ما أود أن أطوره هنا. يقول بدر الديب في مقدمته:

«أنا أحب أن أسمع ما يكتبه عبدالفتاح الجمل. وقراءتي له أقرب إلى السماع من القراءة. وهذا أول ما أنصح به القارئ ولكن عليك أن تخشع وأنت تقرأ. فأنت بحاجة إلى مهارة كمهارة العازف وهو يلعب هذا الجزء الشقي الفكاهي الحلو من السيمفوني أو السوناتا. وأقصد به السكيززو. ولست أستسلم للتشبيه، ولكني أحس أن عبدالفتاح الجمل يكتب دائماً في روح السكيززو الموسيقية. نعم حلو، ولكنه سريع متقطع قصير، يثب إلى قلبك، ويثبت ويهت عليك، فإذا به كالأظفار الحادة، يجرح، وقد يسيل دماً. ولكنه على أية حال سيترك أثراً حتى ولو اندمل. ولست أستطيع أن أزعم لنفسى أنني أعرف بوضوح لماذا أنبه كتاب «عام الفيل» بأنه حركة من قطعة موسيقية، وكأنما هناك حركات تسبقه وتلحقه، أو لماذا أشعر بحركة السكيززو بالذات» (٤٦).

هذا التحليل الذي يبدو للوهلة الأولى كأنه يقدم وصفاً حاذقاً للعمل وللفن الأدبي المتميزة، ينطوى على تصور المضمر في هذه المقدمة، وضع بدر الديب يده عليه، بحس الفنان، وحس الناقد، وأود تطويره هنا. لأن هذا الكتاب هو حركة السكيززو في معزوفة عبدالفتاح الجمل أو سيمفونيته الإبداعية التي تتكون من أربع حركات متكاملة ومبلورة لعالم متماسك من النغم والرؤية والمعنى. كانت حركته الأولى هي (الخوف)، وهي حركة سريعة طويلة في قالب السوناتا، وجاءت

فلم تعد تدرك أن عليها أن تجابه عسف السلطان الذى يفرض عليهم أحكامه الجائرة كل يوم. صحيح أن جحا لا يستهدف الموعظة، لأنه يتعامل مع الموقف من منظور المشارك فيه الغارق فى قلب مشاكله، وليس من منظور المراقب المتعالى الذى يبغى النصيح، أو يسعى إلى ضرب المثال. جحا الذى يدخل مع استبداد تيمورلنك أكثر من سجال، ويحرص على الخروج منه منتصراً مهما كان الثمن لا يلبث أن يورط نفسه ويورط القرية معه فى آليات قهر الذات، إلى الحد الذى يعجز فيه عن الرد عن تلك الأحجية المنطقية التى ينتهى بها الكتاب، فتعود اليمامتان للتعليق على ما حدث وتكتمل الدائرة بنهيق الحمامار المجلجل كما بدأت به، كأنها تنتهى بنوع من إخراج اللسان لكل ما حدث، ومن تجاوز للألم والمرارة والناعبة من الإرغام الذى يحسه جحا فى تجرسته مع تيمورلنك، حيث تؤكد كل انفلاتة من أنشودة الموت الموهمة حول عنقه مرارة تجربة الوجود ذاتها.

ومغامرة عبد الفتاح الجمل فى هذا الكتاب مغامرة فى اللغة وباللغة فى اهل الأول، لأن الكلمسوت لا يفصل عن الناسوت فى عالمه، ولا يتبدى أحدهما إلا من خلال الآخر. وهى أيضاً مغامرة فى التعامل المرح الساهر مع البنية الشعبية للحكاية التى لا تستخدم الرمز، ولكنها تبلور من خلال مفارقاتها المتراكبة عالماً فيها بالإحالات. لأن حكايات النص ومقاطعه المتشابهة ذات دلالات واضحة لارمز فيها ولا إيهام. مع ذلك، فإن مضمون الكتاب، كما يقول بدر الديب:

«ليس مضمونا بسيطا، بل وليس مضمونا واحدا فقط يمكن صياغته أو الاطمئنان إلى معرفته. إنه مضمون متلون متعدد المستويات. يعطى فى دفعات قصيرة، وكأنها حقن تسحب الدم من القلب، وتدفعه فيه على التوالي. وإذا كان هذا وصفا عاما لمضمون الكتاب، فإنه فى الحقيقة أقرب إلى أن يكون

اللاذعة المرة، هو منهج الكتاب فى التعامل مع موضوعه، وهو الخوف من الاستبداد أو الخوف والاستبداد. والسخرية هنا هى مبضع الجراح الذى يحيل الكلمات إلى مشارط حادة ماضية تصل إلى قلب الداء دون أن تحس لها بوجع، فلها القدرة على أن تسرقك، وكلنا «سارقانا السكينة»، من لامبالائك ومن هذه «الأنامالية» المنتشرة والمسيطرة على الواقع العربى برمته فى زمن ردى. ويتكون الكتاب من إحدى وستين فقرة تتتابع فى إيقاع سريع حاد بادئة بنهيق حمامار جحا الذى ترويه لنا اليمامتان الواقفتان على غصن صفصافة، ومنتبهة بضراط الحمامار بكلمة «ظظه» المصرية التى تلخص هالماً كاملاً من التحدى والحكمة واللامبالاة. وبين البداية والنهاية نتعرف منحة جحا فى عالم اجتاحه التثار وتولى الحكم فيه تيمورلنك الأخرج الذى أطلقه فيلته تميث فى أسواق البلد وحقوقه فساداً. فعام الفيل الذى يبدو أنه يشير إلى الإحالة القرآنية عن فيل أبرهة والطير الأبايل التى ترميه بحجارة من سجيل، يحيل فى النص إلى فيلة تيمورلنك التى لم تنزل عليها أية حجارة بالرغم من اللعنات والدعوات التى أطلقها الضحايا فى صمت وتخون ذليل، فه الصوت سلاح العرب البائرة» (٤٦).

وجحا الذى يعرف أن الفيلة سامت الناس العذاب يقف فيهم واعظاً: «أيها المسلمون: احمداوا الله تعالى واذكروا فضله، أن خلق الأنبيال بلا أجنحة، فلو أن الأنبيال طارت، لهبطت على سطوح بيوتكم، فخرت فوق رؤوسكم» (٤٧). ولكن الناس لا يدركون حقيقة لغة جحا، لأن شفرة هذه اللغة الخاصة قد غابت عنهم، وكلما عجزوا عن فك رموزها زادهم جحا، بتيمورلنك ومن خلاله، عسفا عليهم يتمكنون من فك الشفرة، وطالب السلطان بتزويج الفيل لأن كل قرية لا يكفيها فيل واحد. فالكتاب كله بحكاياته التى تستخدم النص الشعبى الساخر عن حكايات جحا لتحيله إلى أداة للفكاهة وإلى وسيلة لكشف الغمة عن عبون الأمة التى أصابها العمى

لكن اختلاف الزمان، زمان الكتابة لا زمن النص، من السبعينيات فى «الخوف» إلى بداية التسعينيات أو أواخر الثمانينيات، هو السر فى التغير الجذرى الذى انتاب البنية وجعل كل رواية علما على مرحلة معينة فى تطور الشكل الروائى نفسه . فالتناظر بين بنية العالم الروائى وقوانين الواقع الاجتماعى الذى يصدر النص فى سياقه، وإن لم يصدر عنه، من الأسور المهمة فى تناولنا لكل رواية منهما.

والفرق بين صدور العمل فى سياق زمنى معين وصدوره عنه يحتاج إلى توضيح، لأن الأول يتعلق بزمن الكتابة والسياق الذى يكتب النص فيه ويترك بعض بصماته الفنية عليه، أما الثانى فيتعلق بالزمن الذى يتخلق داخل النص سواء أكان زمن الحكايات المروية فيه أم الزمن الذى يشغل شخصياته. وهذا الزمن فى الروايتين يوشك أن يكون زما خاصا مستمادا من طولها الذاكرة فى أغلبه، وإن تجنب فى الحالتين التحديد الزمنى الذى يضعه فى تاريخ معينه، بالرغم من وجود إشارات تاريخية عديدة فى النصين. والزمن الذى كتبت (محب) فى سياقه هو زمن التسعينيات الذى تشظى فيه الواقع العربى وتفتت، بعد أن انقلبت الذات العربية على ذاتها نهشا وصراعات وإحنا. وازدهم الواقع العربى بالحروب الأهلية واستقر إلى المشروع وإلى الرؤية . ومن هنا، طرحت الرواية عن نفسها البنية الخطية فى الزمن، وهى البنية التى بلورتها «الخوف»، لأن الزمن الذى كتبت فى سياقه (محب) هو زمن الركود وانعدام الهدف والمراوحة فى المكان. ولهذا كان الركود والمراوحة فى المكان هو مبسم البنية الروائية فى (محب) التى تعد واحدة من روايات المكان بلا نزاع. ولأن المكان هو البطل، لم يعد النمو الخطى فى زمان عماد البنية الروائية، بل تراكم النص وتجاوز الشظايا . وعمدت الرواية إلى طرح الوجود فى مكان أمام الوجود / الحركة فى الزمان أساساً للبنية الروائية . ومع فقدان مركزية الزمن وسيطرة المكان، يفقد

وصفا لأسلوبه. وهذه القرى بين المضمون والأسلوب هى التى تجعل الكتاب عملا فنيا فريدا وصلبا. لا يستطيع النقد بسهولة أن يصرفه أو يفكه إلى أحكام أو تفسيرات. فلن تكون هذه الأحكام أو التفسيرات إلا ملاليم ممسوحة لا تشتري شيئا من معنى الكتاب أو قيمته<sup>(١٨)</sup>.

وهو فى هذا المجال أقرب إلى دور السكيرز فى السوناتا، يلمع فى مرح صاعب سريع، ويمهد فى الوقت نفسه للحركة الأخيرة من عمل عبدالفتاح الإبداعى المكون من أربع حركات، وهى ذروة الحركات كلها (محب).

### محب وفيلسوف العالم الرهيفى

تشكل (محب) ، وهى ذروة إنجاز عبد الفتاح الجمل الإبداعى، والحركة الرابعة والأخيرة فى سوناتا الجمل الإبداعية، عودة من نوع جديد إلى عالم الحركة الأولى، عالم القرية التى جسدها روايته الأولى «الخوف»، ولكنها عودة تسعينية فى مقابل التناول السبعينى فى الرواية الأولى. لأن البنية الروائية فى (محب) تختلف كلية عن بنية «الخوف» بالرغم من الملامح المشتركة بين عالمي الروايتين، ووحدة المكان - قرية محب - الذى تقدمه لنا الروايتان. بل ظهور عدد من الفضاءات والشخصيات التى تعرفناها فى الرواية الأولى من جديد مثل حوض شتا الذى ينام وهو سائر فى «الخوف»، والذى يحمل فى المدينة من الفجر إلى منتصف الليل، ويغلبه النعاس عندما تضع زوجته الطعام أمامه فتأكله القطط<sup>(١٩)</sup> ، والذى كان ضحية أول مواجهه مع الكلاب فيها، ومثل ياسين الفران الذى كان يخرج فى ضحى القرية إلى فرن المدينة<sup>(٢٠)</sup> ، ومثل قهوة يوسف وغير ذلك من الفضاءات والشخصيات التى يتخلق عبرها نوع فريد من الجدل التناصى بين العاملين.

يصطفون في القسيظ بالقليل المنددة خسارج  
مناسجهم، فافتر لغره، ومضى بجنوده رأسا  
إلى دمياط الثغر. ولبت رجالي ما فعلوا، إذن  
لكان لنسائي شمر الشعراويات وزرقة  
عيونهن، ولما بارت بنت من بنائي (٥٣).

هذا النوع من التأسى المبطن بالرفع هو مفتاح  
تلك البنية الروائية التي تلجأ إلى منهج التمييز بالمفارقة  
من حيث هي أداة لكتابة عالمها. وتعتمد على الجدل  
بين المعلن والمضمر في بلورتها تلك البنية الاجتزائية أو  
الإيسودية التي تتراكم فيها الجزئيات والصور والأحداث  
والحكايات بمنطق استيعاب الجغرافيا للتاريخ، واستيعاب  
المكان للزمن، بصورة يتخلق بها من هذا الاستيعاب  
والجدل عالم مرقع بالثراء.

فالرواية تقدم لنا في حركتها الأولى  
«محبيات ١» (٥٤) جولتها العريضة في عالم القرية من  
خلال لقطات حادة سريعة ومباشرة، معتمدة على تقنيات  
الرونديو Rondo في الجزء الأول من الحركة الأخيرة في  
السوناتا. وتختار من بشره وحكاياته عشرات الجزئيات  
والتفاصيل التي تضعها بجوار بعضها وبعض في فسيفساء  
رسمية عريضة فياضة بالرهافة والشاعرية والسخرية  
والحركة. تنتقي فيها الجزئيات والتفاصيل بعناية ماهرة،  
وتقدمها بعين محبة حانية، وجارحة في صدقها معا،  
لا فرق عندها بين الشور الضخم الذي ينادى صاحبه  
ببخواره الذي يهز القرية بأحمااااا (أى يا أحمد)،  
والحاج أحمد، كبير عائلة الزوايدة الذي جرع زجاجة  
الدواء جملة بدلا من التقسيط طلبا لعاجل الشفاء،  
فصات (٥٥)، أو بين عم عبده العملاق الأعشى الذي لا  
يحلوه أن يقبل إلا على باب بيته متعمدا تصغير عضوه  
العظيم فتتنادى بصفاته النسوة وتتغامزن (٥٦)، وعم رخا  
القنفذ الخفير الذي يخاف الخروج وحده في الليل (٥٧)،  
أو بين عبد الموجود الخفير المسطول الذي «تقل العيار»  
ذات ليلة ثم عاد من قرته الشعرا لمعبر الجسر في ليلة

البطل مبرات وجوده ويتحول إلى عشرات الشخصيات  
العابرة من البطولة، فالرواية معرض شخصيات ونماذج  
بشرية.

وتتكون «محب»، كالحركة الأخيرة في السوناتا أو  
السيمفونية، من ثلاث حركات مرقمة، الأولى والثانية  
طويلتان (٦٠ صفحة ثم ٨٣ صفحة). أما الثالثة (١٨  
صفحة)، فهي أقرب إلى التقفيلة Code القصيرة أو  
المقطع الختامي من اللحن. في الحركة الأولى  
«محبيات ١» وهي مقسمة إلى أقسام عدة معنونة، يستهل  
النص الحكاية بـ «في سيرة محب» (٥١) المروية بضمير  
المتكلم الذي يتحدث فيه محب عن نفسها بنفسها،  
فيتحول المكان إلى راوى النص ومحدد منظور الرؤية فيه.  
و«محب» القرية كـ«محب» الرواية معتزة بأصلها  
المتواضع، لا اعتزاز الفخور الذي يصغر خده للناس،  
وإنما كاعتداد مصر بنفسها برغم بساطة حالها. فهي لم  
تخط كجارتها «الشعراء» و«طريظ» (٥٢) بانتهاك  
الفرنساوية حرمانها، وتخليفهم علامة تلاحقهم مع  
نسوتها في الجينات المسؤولة عن عيون البنات الزرق  
وشعرهن الأصفر وبشرتهن البيضاء. وهي تتأسى على  
ذلك، ولكنه تأسى الفقير الذي يحس في قرارة نفسه بأنه  
أفضل من الغنى؛ حيث تشعر «محب» بالفخر لأنها  
حافظت على شرفها من الانتهاك، وأن اشتتار بناتها  
لجمال الشعراويات يضمن فوقهن درجة لا دونهن. ألا  
تخكى لنا «محب» ذاتها كيف صرف رجالها «بشرية  
مية» عسكر الفرنسية عن قريتهم، لأنه

«حينما قدم نابليون غازيا، نزل بجنوده إلى  
جارتى الشعراء وقرية طريظ، وتواترت أنباءه  
قبل أن يصل، أن جنديه يملق قبته على باب  
البيت من بيوت الشعراوة وهو يدخل، حتى  
ترث الشعراوى عن دخول بيته، لأن الخواجه  
سرف يخلف له ما فيه القسمة. ولما وصل  
نابليون بجنده إلى ساحتى، وجد رجالي

مقمرة فاتجه بدراجته إلى ظل الجسر بدلا من الجسر فسقط في الترع (٥٨)، وابن الذوات طه أبو إسماعيل الذي يدد في آخر زاده (٥٩)، أو بين عبد الوهاب بخيل القرية الذي يخل بجهد حمارة في النهيق الجامح والنط على الإتان فخصاه بشعره من ذيل حصان السوالمة (٦٠)، والجلادى الذى سقطت جاموسته فى بئر الساقية فانتقل فجأة من مصطبة المالك إلى قمر القفة، وقال لامرأته يوما فلغلى الرز وسأتيك بسمك مشوى، فلما عاد دونه بدأ النكد، وإذا بقطعة تهبط عليهم من السطح المجاور وفي فمها ذكر بط محمر، فبسا القطعة فتركت البطة وانصرفت، فأسرعا بإكلان وينسطان قبل أن يتبين له صاحب (٦١)، أو بين قبيلة الحناوة التى تحتكر السمرة فى الحمير (٦٢)، ومن مزين القرية الصموت المترفع القليط الأسطى محمد الذى يعاشر فى خياله أجمل جميلات رأس البر فى امرأته القبيحة بعد أن يطرح على وجهها فوطه وهو يتمثل نموذجة الذى اصطفاه (٦٣)، أو بين ياسين الفران ابن ياسين الفران الذى خصص فرنه للسمك وحده، واستن طريقة لانتقاء ثلاث سمكات صغيرة يبدلها فى الصوانى على طول اليوم حتى تنتهى فى آخره سمكات كبيرة مشبعة له هو وزوجه وابنه، ومحمد شتا الذى يعمل فى دكان الحاج عبده هندام وأقبلت عليه امرأة مائمة شائلة قفة، وبانتسامة عريضة سلمت عليه وسألت عن زوجه وابنه بالاسم، وطلبت طلباتها من الرز والمعدس والسمن والزيت والعسل والطحينة والزهرة والصابون حتى امتلأت القفة، ثم انصرفت واعدة بأن تدفع فيما بعد، فقيد أمام الحساب، وكان كبيرا، «امرأة شائلة قفة» (٦٤)، أو بين حفيظة الرادحة اللهلوبة التى تركت رضيعها فى رعاية أخيه الطفل حتى تذهب لـ دكان هندام، فجاء الأطفال وأخذوا يذلقون التراب فى فم الرضيع المفتوح حتى مات، (٦٥) والإمام الشيخ عبد الحميد الذى يبالغ فى التأنى ويصر على ختم القرآن كله فى رمضان (٦٦).

هذه النماذج المتنوعة التى يحكى لنا الكاتب حكاياتها باختصار وإيجاز فى حوالى عشرين صفحة، ويرتب هذه الحكايات فى نسق تشكيلى أقرب إلى الفيلسوف الصريحة الجميلة يخلق من علاقات التجاور منطقيا يولد به المعنى دون الإفصاح المباشر عنه، وهو يحكى لنا عن بيوتها وحيواناتها ومشاكلها فنعرفها جميعا حتى كأننا عاشناها زمنا طويلا، هى مدخلنا إلى عالم هذا الجزء الأول من الرواية، أنه نوع من البانوراما العريضة التى تتراكم فيها الجزئيات وتتجاور للإفصاح لا عن صورة القرية فى سكونها، وإنما فى حركتها، وتشابك علاقاتها، وتراتب سكانها، وجدل رؤاها. بصورة نتعرف فيها شر الأطفال وقسوتهم، وسذاجة الكبار ومكرهم، ونتعرف حياة «محب» البومية ومناسباتها الخاصة من رمضان إلى أحداث الانتخبات إلى مقدم عمال التراحيل السنوى لبناء السد الترابى، ومن طقوس التعاون الجمعى، بين فقرائها دون أغنيائها، فى الملمات كسقوط جاموسة فى البئر، أو اندلاع حريق فى أحد الدور، أو إعادة بناء الدار المنكوبة من جديد، إلى طقوس الرغبات السرية والممارسات الجنسية وقد هنك الصغار أسرارها بشقاوة للذبة فى ليالى الجمع. ويتصل حبل السرد فى بقية هذا الجزء من الرواية ليكشف لنا بمنطق اللقطات السريعة القصيرة نفسه عن عالم القرية كله بصراعات أفراد الصغيرة كالصراع بين إبراهيم العربانى والدسوقي البدويى وقد استحال أولهما إلى رومل ونقمص الآخر تشترشل الذى يعلق صورته على باب دكانه (٦٧)، ويلعب صفاره الذى ينتهى بمأساة غرق أحدهم والتسليم بها (٦٨)، واحتفالات مولد سيدى أبى المعاطى وطقوس سامره الشعبى وفرقة الجواله (٦٩)، وبمحاولة العصابة عقب البلوغ مسافدة الجاموسة (٧٠)، والصراع من أجل الدود عن شرف حسناء القرية حينما يعاكسها فتية القرية المجاورة (٧١)، وبقدرة كفيف القرية المدهشة على التمييز بين ألوان القماش من ملمسه (٧٢)، وحيوانات كل حيوانات القرية من الحلزون إلى السمك إلى البهائم وحتى قفزة الندى (٧٣).

يخاف الخروج وحده في الليل بلا أنيس، والذي يتنافى عمله مع طبيعته، حيث: «لا يجرؤ، يخاف هو الخفير المسلح، ويصطك جسمه كله، وشعر رأسه يقف حتى سموه عم ربحا القنفذ» (٧٦). هذه الصورة القوية الباهرة عن المأزق الإنساني لم يكن باستطاعة فنان له حس عبدالفتاح الجمل وحساسيته إلا أن يلفها بالعمقة الرامبرانتية الدالة، كأنها منتزعة من لوحة «الحرس الليلي» المشهورة لرامبرانت. في هذه العمقة ينطق التوتر بين آليات الجبر والضرورة وقد فرضت على طبيعة عم ربحا البشرية هذا المأزق الذي لا خلاص منه، فاستحال إلى إنسان واقع في شرك لا يملك الانفلات منه، بل لا مناص له إلا إحكامه حول نفسه كل ليلة، وتستحيل العمقة إلى دفقة ضوء باهر تلف الموقف وتسطع به.

فيإذا ما انتقلنا إلى القسم الثاني من الرواية أو الحركة الثانية فيها، وأطول حركاتها جميعاً، «محييات» ٢ (٧٧)، سنجد أن بداية هذا القسم بالحديث عن ساعة القرية البيولوجية التي تتجاوب دقائقها كل فجر مع صباح الدهكة تؤذن بتغير لإقاع السرد وتبدل بنيتها. فبدلاً من لقطات القسم الأول السريعة الغاصّة بالتفاصيل، التي لا تعبر الزمن اهتماماً كبيراً، نجد أن هذا القسم يبدأ بالزمن ويختار لنا مجموعة من القصص أو الحكايات التي يلمز عبرها عدداً من التنوعات التفصيلية الملبدة على اللحن الرئيسي الذي صاغته الحركة الأولى، وتبلوره الرواية كلها من خلال محبياتها الثلاث. لكن تنوعات هذه الحركة على اللحن الرئيسي لا تقتطع لوحات الحركة الأولى وتسرد لنا تفاصيل إضافية عنها بل تختار تنوعات جديدة عليها من شخصيات ومواقف مغايرة ترجع عبرها أصداء لقطات سرية سابقة، وتطري اللوحة الفلسفية الصريحة كلها بالمزيد من الجزئيات والتفاصيل. فثراء النص في هذه الرواية باذخ إلى حد لا يقبل التكرار، فالإيجاز والوظيفية من عناصر القص في هذا العمل الروائي الجميل.

بهذه الطريقة، تتخلق كتابة القرية لا الكتابة عن القرية، الكتابة التي تستنهض كل القرى التي في داخلنا وتبحث فيها الحياة، لتعانق قرية «محب» وتنبض خبراتها المهزونة تحت جلد الحياة فيها. لأن ما تقدمه (محب) هي كتابة القرية ذاتها على الورق في صور وتشكلات، وإحالتها إلى بناء فني له في بعض الأحيان حضور تشكيلي مبهر، ونية صريحة تكتسب كل جزئية من جزئيات جمالها الفرده واستقلالها التشكيلي والدلالي. فكل جزئية من الجزئيات الصانعة لهذه الفلسفة الصريحة العريضة تقدم لنا لوحتها المستقلة. انظر مثلاً إلى تصويره قرية محب وهي تتحدث عن خفيها:

«عم ربحا الخفير ذو الساعد الأبيض المصفر كساق الجوافة. إنه الحارس الليلي اللقطة، إذ يحرسني من داخل بيته لا يرحه. لا يقرب سريره أثناء نوبة عمله، بل يظل طوال الليل على قراظيصه، وظهره إلى الحائط يكب ونعس، تحت الرف الذي يصبر فوقه طربوش الأسود المجرى ذا النحاسة النمرة، تشع كلما هبت نسمة، وحركت لسان اللمبة الماروخ» (٧٤).

هذا المشهد من الرواية يعلق عليه الناقد التشكيلي فاروق بسيوني قائلاً:

«نجد أننا هنا أمام لوحة كلوحات رامبرانت قائمة معتمة، يسقط الضوء فيها من مصدر واحد على عنصر أو عنصرين، فيلتصمان كبؤرتي ضوء في عممة قانية، وكأنما حوار تراجمي بين الضوء والقائمة نقيضه، يضاف على الأشكال برغم بساطتها حساً تعبيريّاً عالياً» (٧٥).

لكن أهم ما في هذا الحوار التشكيلي بين الضوء والعممة في الصورة، هو أنه شديد الملازمة للحالة النفسية والتعبيرية التي يقدمها لنا النص عن هذا الخفير الذي

المعنى مكانة محورية فى العمل كله الذى يجعل أحد همومه الأساسية معرفة المسارب التى يتسلل منها الصراع فيقضى على ما فى العالم من سلام وتساوق وهارمونية، ويحل القبح مكان الجمال. والفصل القالى له «زفاف الملائكة»<sup>(٨١)</sup>، يواصل رحلة الاكتشاف الدامية القاسية العذبة معا. فنرى كيف يتعاش القبح والقذارة مع الموهبة الفنية والحس الرهيف، وكيف تذب جثومة الفساد بين الزوج وزوجه كما دبت من قبل بين الأخ وأخيه. ثم ينتقل بنا الفصل التالى «أبو هبط»<sup>(٨٢)</sup> إلى تبلور الصراع بين الأب وابنه وكيف تتولد الكراهية بينهما، وتمتد السنة نيرانها الكريهة فتشعل الحرائق فى كل شىء، فلا يوجد بينهما مرة أخرى إلا الموت. فى هذا الفصل تكشف القسوة البشرية عن وجهها القبيح بطريقة تقشعر لها الأبدان من قسوتها، ولكنها مكتوبة بحيدة وبرود نادرين. فالكتابة السردية فى هذا النص لا تنطلق من أى حكم أخلاقى على الشخصيات، لأن فهمهما يسع كل شىء برحابة صدر وسعة حلم لا نظير لهما. وبأخذ الصراع بعده الاجتماعى والسياسى فى «ظهرة الهيلة» و«مدام عزيزة الفرنسية»<sup>(٨٣)</sup>، وبعده التاريخى والجغرافى الذى ينوش الجيتافيزيقى فى «الأحمر والأخضر»<sup>(٨٤)</sup>، وبعده الاقتصادى فى «فشار محب»<sup>(٨٥)</sup>. وهكذا، كلما تقدمنا فى قراءة فصول هذه الحركة الثانية الباذخة من الرواية اكتشفنا بعداً آخر من أبعاد هذا الصراع الإنسانى وازداد إحساسنا بقصور الإنسان الذى تزداد فداحته كلما ازدادت رغبة الإنسان فى التغلب عليه.

وحتى تخفف الرواية علينا فداحة هذا الاكتشاف، فإنها تبدأ حركتها الأخيرة القصيرة، أو تقفيلتها Code بمدخل ساخر أقرب ما يكون إلى نضجات السكيززو عن الحمار المجانى الذى يتجخر براكبه الأكرش فى إيقاع صاجات العرقسوس، حتى إذا ما صادف زبله فى الطريق أخذ يتشممها بشره شارب التعميرة «جابدا النفس تلر النفس، يخلل التوازن، وينكب الأكرش مترجرجاء»<sup>(٨٦)</sup>.

وبداً أولى هذه التنبهات بالعودة إلى طفولة الراوى أو صباه وهو يرتع فى ملكوت الطبيعة الريفية، وتتصل حباله بحيواناتها وفراشاتها وقطرات الندى فيها، وتستهو به غولاتها الباطنية. ويوشك هذه العودة، فى مستوى من مستويات المعنى، أن تكون عودة إلى طفولة الرعى ذاتها، أو طفولة البشرية، لا طفولة الراوى وحده. وفى النص راويان: أولهما هو صوت القرية نفسها وهى تخكى عن نفسها، وثانيهما هو صوت المؤلف/ الراوى الذى لا يروى لنا عن القرية كما هى الحال مع المؤلف/ الراوى، ولكنه يقطر لنا خبرته المعربة ومعرفته قصا عن القرية، أو وعيه الذى يتشكل بها وفيها. فالنص نفسه يقول عن هذا الراوى الفريد إنه: «كلما كبر، انغرزت رجله فى معجنة طفولته فلا يقوى على الخروج منها، راويتنا المعتمد الذى يغطس ويقب كلما غدقنا فى السيرة»<sup>(٧٨)</sup>. لكن هذا الراوى سرعان ما يدرك فى حوار مع خاله حدوده باعتباره إنساناً قاصراً عن إدراك أسرار الطبيعة، أو الدخول إلى ملكوتها، فقصوره هذا هو سر قسوته غير المقصودة التى ضيقت منه مفتاح الدخول إلى قلب الطبيعة وإلى كنه أسرارها<sup>(٧٩)</sup>. وقصور الإنسان إزاء غنى الطبيعة الفادح هو أحد مستويات المعنى الفلسفية فى هذا العمل الروائى الجميل، وهو سر امتلائه بالتناقضات.

لأن الفصل التالى من هذا القسم يوشك هو الآخر أن ينطوى على عودة إلى طفولة التاريخ البشرى الذى بدأ بالصراع بين قسايل وهابيل؛ حيث يقدم «أبو فصاد»<sup>(٨٠)</sup> كيف يتخلق الصراع بين الإخوة ويختدم فصوله، وكيف تتغير المصائر والمقادير بتبدل طبيعة الحياة فى القرية واختلاف إيقاعاتها. ولأهمية ما يؤسس، فإن هذا الفصل بما يتضمنه من رؤى ودلالات ومن تغيير فى طبيعة البنية السردية التى تنحو إلى الخطية وتتأمل دور الزمن، هو أطول فصول هذا القسم، بل أطول فصول الكتاب قاطبة. ويحتل على صعيد البنية وآليات توليد

المغايرة التي تتوطد بها علاقة الجزئيات عبر الجدل المستمر بينها.

واحتداد هذا الجدل على صعيد البنية بين القسمين الأخيرين، يقابلة نوع آخر من الجدل الذي يعتمد على التكامل بين القسم الأول من ناحية والقسمين الأخيرين من ناحية أخرى، لأن «محييات ١» تنطوي بشكل ما على ما في «محييات ٢» و «محييات ٣» معا، بالرغم من التمازج الحاد بين هذين الأخيرين، الذي كان الفصل بينهما في قسمين أو حركتين نوعا من فض الاشتباك بينهما، وتأكيده طبيعة وحدتهما التي تنهض على التفاعل والمغايرة، فمنطق البنية الموسيقية للعمل، هو الذي يفرض هذا الفصل كنوع من تأكيد طبيعة التوليف بين المتناقضات في الحركة الأولى من معزوفة «محب». فربما لو لم يتطور هذا الاستقطاب الواضح بين «محييات ٢» و «محييات ٣» لما اكتشف القارئ جمال التوتر الخفي بينهما في «محييات ١» التي يحتاج عند الفراغ من النص العودة إلى قراءتها من جديد، كما هو الحال دائما مع المعزوفات الموسيقية من هذا النوع. ولا يتجسد التمايز بين القسمين الأخيرين من النص من خلال طول أولهما وقصر الثاني فحسب، ولكن من خلال اختلاف بنية القسمين وتناظرهما. فإذا كانت «محييات ٢» تتكون من أربعة عشر فصلا معنونة، تنقسم بالتالي إلى أقسام أصغر مرقمة يتراوح عددها بين قسم واحد و ١٤ قسما، باستثناء القسم الأول الذي أثر أن يستخدم العناوين بدلا من الأرقام؛ فإن «محييات ٣» تتكون من نصف عدد فصول سابقتها - سبعة فصول قصيرة كلها غير مقسمة، بالرغم من أنه كان باستطاعته تقسيمها. فالفصل الواحد ينطوي بطبيعته على نوع من الشبايح الذي كان يمكن تحويله إلى أقسام، كما في فصل «الجاموسة والفراسة» (٨٨) مثلا، الذي ينتقل من علاقة الجاموسة بالإنسان، أو بالأحرى اعتماده عليها في حياته، إلى علاقتها بالقراد المتوغل في منابت الحركة

وبهذا الكبر تكبر هذه التقفيلة طقس إبعاد الإنسان عن عالمها ودلفه، عارجها، حتى تخلص «محييات ٣» (٨٧) كلية لعالم الحيوان والنبات والطيور، وتعود إلى مفردات الطبيعة التي تشكل جانبا مهما من حياة «محب»، وتساهم بدور أساسي في صياغة عالم المعنى في نصها، فالبنية الثلاثية التي بدأت باللقطات القصيرة السريعة التي يمتزج فيها المكان بالحيوان والإنسان لتجسد لنا بانوراما العالم الرفي وتطور إيقاع حركته، ما لبثت أن ركزت القسم الثاني على حركة الإنسان في الزمن، وتعامله مع الفضاء والحيوان والنبات. وأحالت منطق جدل المتجاورات الذي انتهجه الحركة الأولى في الرواية إلى منطق البناء الدرامي الذي يستخدم السخرية بهراة تنأى بأى موقف إنساني عن المباشرة أو الرؤية الواحدة. ثم كان من الضروري أن تفرد حركتها الثالثة والأخيرة لسيطرة المكان على الإنسان، أو بالأحرى لتكريس ديمومة المكان في حالة من الوجود السرمدي المكتفى بذاته دون الإنسان، الذي ينطوي على منطق مغاير للمنطق الذي كشفت عنه الحركة الثانية، ومفسر لأسرار تلك الديمومة التي تعيشها «محب» أو تحافظ على جوهر الحياة فيها. فالاهتمام بالكشف عن سر هذا التناقض أو التساوق الذي يسرى في حياة نبات القرية وحيواناتها وبشكل من خلالها معزوفة كونية تتكشف لنا ملامح حكمتها العميقة التي تزي بحماية الإنسان وتسهيل حوارات كائناتها إلى مرآة تنعكس عليها فداحة صراعاته. لذلك، كان لجوء هذا القسم إلى القص الذي تمتزج فيه آليات السرد الواقعي باستراتيجيات الأمثلة الرمزية التي ترجع أصداء قصص الحيوان ومنطق ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، وتخلق من هذا المزيج صيغة سردية جديدة تؤكد مغايرتها الصيغتين اللتين سادتا في القسمين الأولين من الرواية. إن المغايرة هي سبيل هذا النص للتكامل والوحدة. فوحدة هذا النص المضبوطة لا تنهض على التماثل أو التكامل الظاهري، وإنما على



من مفاصل الأفخاذ، إلى استخدام الفراشة قرننها مكانا للوقوف عليه، واتخاذ أى قردان ظهرها مكانا مفضلا لاسترخائه، بينما يحط هدهد تحتها لالتقاط دودة حية من روثها. وهو يتابع كان من الممكن تحويله إلى أقسام مرقمة، كما فى معظم فصول «محييات ٢» .

لكن الرواية تضفى منطقها الخفى على كل جزئيات النص، وتجريه فى ثنايا البنية لملة أساسية. فقد قسمت مالا ينقسم فى كثير من الأحيان فى «محييات ٢» لتكشف لنا عما فعله الإنسان بنفسه وحياته، وتجسد لنا عجزه وصراعه وإخفاقاته، بينما تمدت عدم تقسيم أى من فصول «محييات ٣» لتبلور ملامح ما يمكن تسميته بمنطق الاعتماد الكونى المتبادل بين المخلوقات. ومن هنا كانت وحدة الفصل وجها من وجوه وحدة الكون، بينما كانت اتقساماته فى «محييات ٢» مناظرة لمعجز الإنسان عن إدراك هذه الوحدة، ناهيك عن تحقيقها فى علاقاته مع نفسه ومع الآخرين. بهذا المنطق النابع من بنية العمل باعتبارها كلا يمكننا قراءة القسم الأخير من الرواية على أنه أنشودة صوفية أو فلسفية محالصة فى التسبيح بوحدة المخلوقات وكمال الكون. تكشف فيه لوحة «الجاموسة والفراشة» عما فى هذا المنطق من شمول عجيب يتجلى ألغى فى أقل كائناته خطرا، وتبرز «هذه هى المسألة» (٨٩) أهمية الألم فى إحكام سيطرة هذا المنطق الذى لا يقل دوره عن دور اللذة أو البهجة أو الفرح، وتكشف عن جدل السكون والحركة وعلاقات القوة والسيطرة فى هذا المجال. فسل النحلة السامقة الذى يفرغز الغراب حينما يحط فوق بلع النحلة المهدد، لا يدفعه عن بلعها بقدر ما يعلى قيمته لديه حتى تزداد متعته به. فما أضال شكواه من سلاوة النحلة التى تحمى بها جمارها إذا ما قورنت بشكوى القرد من البشر أو شكوى الحمار الرقيق من شيخ الحفر البدين الذى يسهله بجسده الثقيل كلما استعاره من صاحبه لسحابة يوم فى البندر، وعلاوة على

ذلك يتركه يتضور جوعا طوال النهار. أما اليمامة، فقد قالت للصفصافة وهى تخاورها وقد حطت الحمامة على الزيتون المجاورة تسمح فى «الحق يقههم» (٩٠) : «مسافا ابتدع الإنسان السجن وهو أبشع مقام على الأرض من بناء ؟ فتربط الصفصافة بالحكمة فى ردها بين السجن والتعذيب والتاريخ والذاكرة وبناء الحضارات. لكن «ثورة الغريبان» (٩١) ترد على تعليق الصفصافة فى نوع من الطباق الموسيقى «الكثرايونط» بإصرار سريها على انتزاع أحد أفرادها الضحية من أيدى البشر فى هجوم عسكرى منظم وجسور لدفعه، ألم يلحن الغراب جدهم الأكبر قابيل درس الدفن؟ أما من فاته التقاط الجدل الدال بين الفصلين، فإن انطلاقة «حصان الملاحة» (٩٢) العارمة من نير العبودية التى يرتبط فيها مقدار الفول فى العلف بمواعيد العمل المرقق فى الملاحة كفيل بأن يعيده إلى الوهى بجدل المتناقضات السارى فى ثنايا القسم كله، قبل أن يرد الفصل الأخير «إماء» (٩٣) إلى وحدة الكون من جديد فى اعتماد الزهرة على النحلة، الشغالة، لنقل حبوب اللقاح إليها، واعتماد النحلة بالتالى على رحيقها الذى تجمعه لغيرها وقد جمعت العمل قانون الحياة عندها، بينما ينبهها ذكر النحل إلى العدالة وعن الاستغلال، استغلال الإنسان النحل وسلبه عمله، وعن ضرورة الإضراب والتحرر من تلك العبودية، وسرعان ما يكتشف الحرس الملكى للخلية هذا المارق الذى يشير القلائق فينبض عليه ويقتله فى لغة البصر، حتى تعود الشغالات وقد أسدلن على أعينهن خمايمن ليدرن فى الساقية الأبدية كثيران السواقى المعماة.

بهذه النهاية الرمزية القائمة تنتهى رواية (محب) ، وتنتهى معها معزوفة عبد الفتاح الجمل الإبداعية الجميلة، هذه النهاية المؤسسية التى تردنا من جديد إلى البداية لنقرأ من جديد لعل هذا العالم الأدبى الساحر يفتح أمامنا على معان ودالات أخرى، وهو بلاشك ثرى بالدالات التى تمنح نفسها للقارئ مع كل قراءة

وأكثر من مجرد دراسة وداعية عاجلة، أرجو أن تمكف الحركة الأدبية عليها، في قابل الأيام، عليها ترد لهذا الكاتب الكبير بعض دينه الكبير الذى سيظل يثقل أعتاقنا جميعا مالم ندرسه الدراسة التى يستحقها. وما لم نضعه فى المكان الجدير به، حتى نستقيم الحركة الأدبية، وتتخلص من بعض ما بها من خلل خطير .

جديدة، لأنه باستطاعتنا أن نعيد قراءة هذا القسم الأخير من «محب» باعتباره مرآة للقسم السابق عليه، تبرز لنا بنصاعة منطقها قتامة الصورة فى «محبيات ٢» . واستطاعتنا أيضا قراءة (محب) فى جدلها وتفاعلها مع النصوص الثلاثة السابقة، فكل عمل من أعمال هذا الكاتب المميز يستحق أكثر من قراءة، وأكثر من وقفة،

## هوامش وإشارات

- (١) بدر الدين، هذه الرواية، (محب)، القاهرة روايات الهلال، ١٩٩٢، ص ١٦٦ .
- (٢) بدر الدين، المرجع السابق، الصفحة نفسها .
- (٣) بدر الدين، غية وداع وتذكير بالقيمة، عبد الفتاح الجمل عبقرية بلاغية وأدبية مطروقة، مجلة إنفاق لسنة ١٧، عدد ٣، مارس ١٩٩٤، ص ١٨ .
- (٤) بدر الدين، المرجع السابق، ص ١٧ .
- (٥) عبد الفتاح الجمل، الحروف، القاهرة، مطبعة عبد وأنور أحمد، ١٩٧٢ .
- (٦) الحروف، ص ٥ .
- (٧) الحروف، ص ١٣ .
- (٨) الحروف، ص ٧ .
- (٩) الحروف، ص ١٣ .
- (١٠) الحروف، ص ٢٦ .
- (١١) هذا عنوان أحد النصوص التراثية القديمة عن الكلاب .
- (١٢) الحروف، ص ٥١ .
- (١٣) الحروف، ص ٩٨ .
- (١٤) الحروف، ص ٩٩ .
- (١٥) راجع، الحروف، ص ١٠٥ - ١١٦ .
- (١٦) الحروف، ص ١١٥ .
- (١٧) الحروف، ص ١١٦ .
- (١٨) راجع الفصل الثانى عشر من الرواية، الحروف، ص ١١٧ - ١٢٣ .
- (١٩) عبد الفتاح الجمل، آمون وطواحين الصمت، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤ .
- (٢٠) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥٩ .
- (٢١) بدر الدين، ندوة مع النقاد حول آمون وطواحين الصمت، نشرت فى (القبالة الجديدة)، عدد ٤٤، مايو ١٩٩٢، ص ٦٧ .
- (٢٢) بدر الدين، المرجع السابق، الصفحة نفسها .
- (٢٣) آمون وطواحين الصمت، ص ٧ - ١٣ .
- (٢٤) راجع، آمون وطواحين الصمت، فصل «الطبعة تلك الخط»، ص ١٤ - ١٩ .
- (٢٥) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥ .
- (٢٦) آمون وطواحين الصمت، ص ١٦ .
- (٢٧) آمون وطواحين الصمت، ص ٢١ .
- (٢٨) راجع، آمون وطواحين الصمت، ص ٣٢ - ٣٤ .
- (٢٩) آمون وطواحين الصمت، ص ٤٤ - ٥١ .
- (٣٠) آمون وطواحين الصمت، ص ٤٩ .
- (٣١) آمون وطواحين الصمت، ص ٦٨ .

- (٣٢) أمون وطواحين الصمت، ص ٧٢ - ٧٣.
- (٣٣) أمون وطواحين الصمت، ص ٨٣.
- (٣٤) أمون وطواحين الصمت، ص ٨٢.
- (٣٥) أمون وطواحين الصمت، ص ٨٣.
- (٣٦) أمون وطواحين الصمت، ص ٨٤.
- (٣٧) أمون وطواحين الصمت، الصفحة السابقة نفسها.
- (٣٨) أمون وطواحين الصمت، ص ٩٠ - ١٥٧.
- (٣٩) أمون وطواحين الصمت، ص ١٠١.
- (٤٠) أمون وطواحين الصمت، ص ١٠٧.
- (٤١) أمون وطواحين الصمت، ص ١٤٨.
- (٤٢) أمون وطواحين الصمت، ص ١٥٧.
- (٤٣) عبد الفتاح الجمل، وقائع عام الليل كما يرويها الشيخ نصر الدين جعاً، القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
- (٤٤) بدر الدين، مقدمة لا تتم، وقائع عام الليل كما يرويها الشيخ نصر الدين جعاً، ص ٥ و ٦.
- (٤٥) للمزيد من التفاصيل عن هذا الجانب الموسيقي راجع - Parci A. Scholes, The Oxford Companion of Music, Tenth Edition (Oxford, Oxford University Press, 1972), p.p. 926&964.
- (٤٦) وقائع عام الليل كما يرويها الشيخ نصر الدين جعاً، ص ٧٣.
- (٤٧) وقائع عام الليل كما يرويها الشيخ نصر الدين جعاً، ص ٣٣.
- (٤٨) بدر الدين، مقدمة لا تتم، وقائع عام الليل كما يرويها الشيخ نصر الدين جعاً، ص ١٢.
- (٤٩) الحروف ، ص ٥٣ .
- (٥٠) الحروف ، ص ٨٥ .
- (٥١) راجع محب، ص ٦ - ١٩ .
- (٥٢) هذه القرى الثلاث، محب والشعر وطريقه، هي قرى حقلية في محافظة دمياط.
- (٥٣) محب ، ص ٧ .
- (٥٤) محب ، ص ٥ - ٦٢ .
- (٥٥) راجع محب ، ص ٨ .
- (٥٦) راجع محب ، ص ٩ .
- (٥٧) راجع محب ، ص ٩ .
- (٥٨) راجع محب ، ص ١٠ .
- (٥٩) راجع محب ، ص ١٠ .
- (٦٠) راجع محب ، ص ١١ .
- (٦١) راجع محب ، ص ١٥ .
- (٦٢) راجع محب ، ص ١٦ .
- (٦٣) راجع محب ، ص ١٩ .
- (٦٤) راجع محب ، ص ٢٢ .
- (٦٥) راجع محب ، ص ٢٨ .
- (٦٦) راجع محب ، ص ٢٩ .
- (٦٧) راجع محب ، ص ٣٣ .
- (٦٨) راجع محب ، ص ٤٠ .
- (٦٩) راجع محب ، ص ٤٥ .
- (٧٠) راجع محب ، ص ٤٦ .
- (٧١) راجع محب ، ص ٥٠ .
- (٧٢) راجع محب ، ص ٥٥ .
- (٧٣) راجع محب ، ص ٦٤ - ٦٦ .
- (٧٤) محب ، ص ٩ .
- (٧٥) فاروق بسيوني، محب رؤية تفكيكية، الفن والأدب بمبادلات المواقف، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٤٤، مايو ١٩٩٢، ص ٤٠ .

- (٧٦) مجلد ، ص ٩ .
- (٧٧) مجلد ، ص ٦٣ - ١٤٦ .
- (٧٨) مجلد ، ص ٣٠ .
- (٧٩) مجلد ، ص ٦٩ .
- (٨٠) راجع مجلد ، ص ٧٠ - ٨٠ .
- (٨١) راجع مجلد ، ص ٨١ - ٨٦ .
- (٨٢) راجع مجلد ، ص ٨٧ - ٩٦ .
- (٨٣) راجع مجلد ، ص ٩٧ - ١٠١ .
- (٨٤) راجع مجلد ، ص ١٠٢ - ١١٠ .
- (٨٥) راجع مجلد ، ص ١١١ - ١١٨ .
- (٨٦) مجلد ، ص ١٤٨ .
- (٨٧) راجع مجلد ، ص ١٤٧ - ١٦٣ .
- (٨٨) راجع مجلد ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .
- (٨٩) راجع مجلد ، ص ١٥١ - ١٥٣ .
- (٩٠) راجع مجلد ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
- (٩١) راجع مجلد ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .
- (٩٢) راجع مجلد ، ص ١٥٨ - ١٦٠ .
- (٩٣) راجع مجلد ، ص ١٦١ - ١٦٣ .



# فصول

## اقرأ في العدد القادم :

- |                    |  |
|--------------------|--|
| فاطمة موسى         | - كتاب ألف ليلة وأدب الرحلة في إنجلترا   |
| عبدالمعظم تليمة    | - ألف ليلة وليلة: آفاق جديدة للتوصليل    |
| سعيد علوش          | - ألف سندباد ولا سندباد                  |
| محمد أبو العطا     | - ألف ليلة حلم بورخيس                    |
| خوري بوريخيس       | - مترجمو ألف ليلة                        |
| هناء عبدالفتاح     | - ألف ليلة رافد تأسيس في المسرح المعاصر  |
| هيام أبو الحسن     | - شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية          |
| عبدالرحمن بسيسو    | - أقدمة ألف ليلة في الشعر العربي         |
| مكارم القمري       | - ألف ليلة والحداثيون الروس              |
| برناب بورنات       | - الحكايات التركية وألف ليلة             |
| سمحة الحلوي        | - ألف ليلة في الموسيقى العالمية          |
| عبدالله السمطى     | - ألف ليلة وقصيدة الحداثة                |
| صبرى حافظ          | - ألف ليلة والرواية العربية              |
| عبدالتراب يوسف     | - الأطفال وقصص الحيوان                   |
| أمين سعيد عبدالغنى | - ألف ليلة والمعالجات التلفزيونية        |
| استهال بونس        | - أكر ألف ليلة في رؤية العالم عند بورخيس |
| يوسف ديشي          | - استعارات ألف ليلة وليلة                |